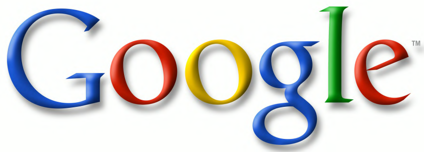
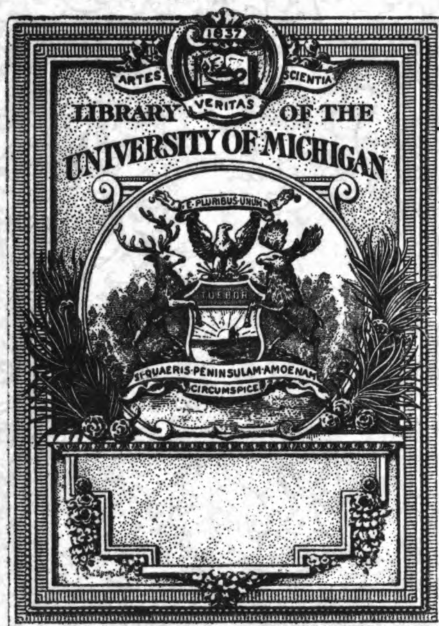
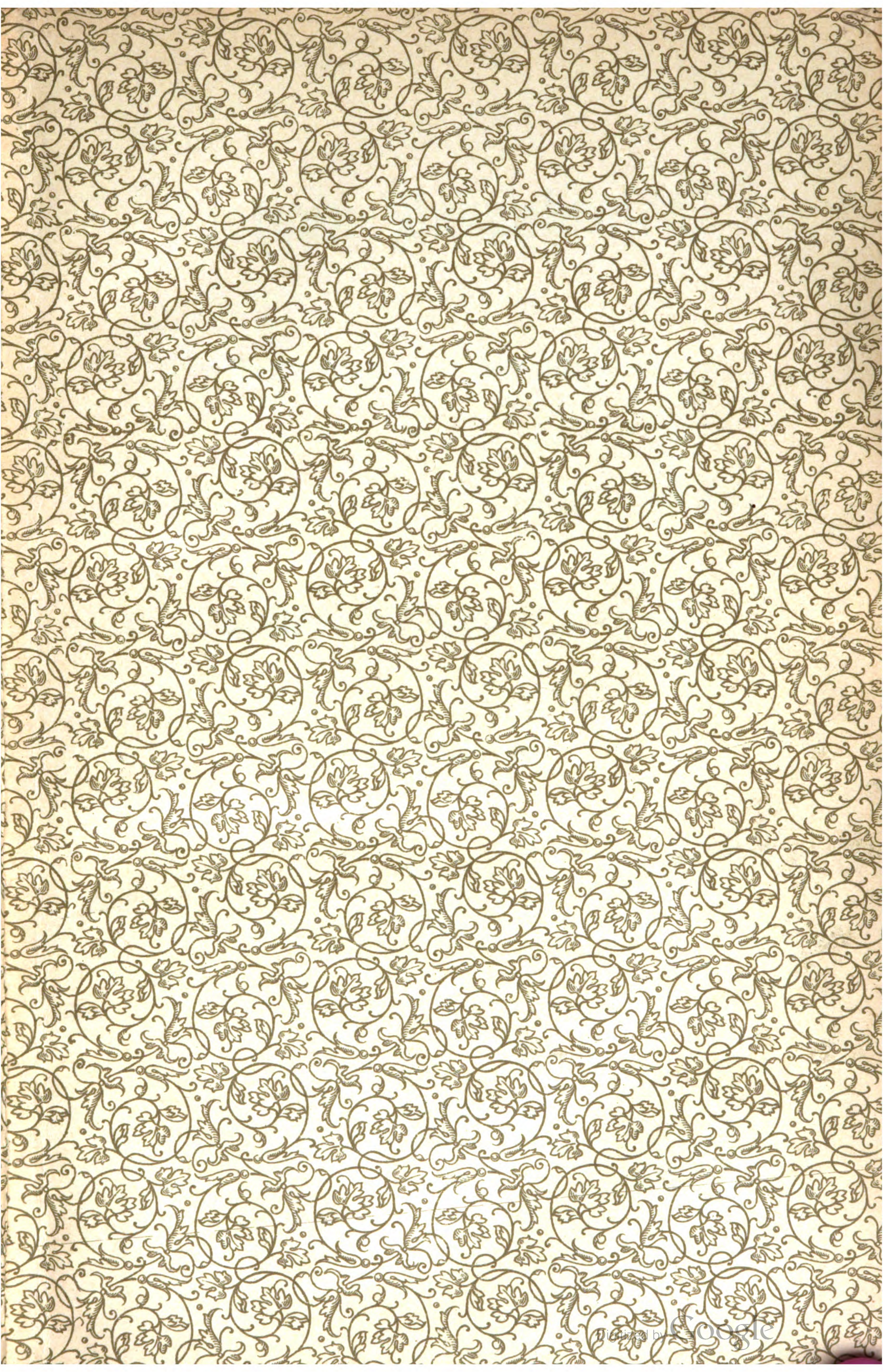



UNIV.
OF
MICH.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



# Laokoon-Paraphrasen.

---

Umschreibungen und Erweiterungen

der

wichtigsten Kapitel von Lessings „Laokoon“

aus der Schulpraxis hervorgegangen und zusammengestellt

von

Georg Schilling.



Leipzig,
Verlag von B. G. Teubner.
1887.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

# Vorwort.

Wie soll man den „Laokoon" auf der Schule lesen? Alle Litteraturgeschichten belehren den Schüler, daß der „Laokoon" das erste Lehrbuch der Ästhetik ist, daß zwar in den hundert und zwanzig Jahren, die seit dem Erscheinen dieses bedeutendsten Werkes unseres größten Kritikers vergangen sind, die durch Lessing neubegründete Wissenschaft der Ästhetik nicht stehen geblieben ist, daß sie manche neue Wahrheit erschlossen, manchen Irrtum berichtigt hat, daß aber im ganzen und großen die im „Laokoon" aufgestellten Fundamentalsätze noch heute von der Wissenschaft als giltig anerkannt werden.

Verfolgt man aber die von Winckelmann und Herder an bis auf unsere Tage am „Laokoon" geübte Kritik, so bleibt, im Widerspruch mit jenem Urteil der Litterarhistoriker, kaum ein Satz bestehen, der nicht angefochten worden ist. Da heißt es gleich zu Anfang: es ist nicht wahr, daß das Antlitz des Laokoon Mäßigung im Schmerze ausdrückt; es ist in Wirklichkeit durch den furchtbarsten Schmerz entstellt, verzerrt; die Darstellung der Künstler ist eine durchaus realistische. Weiterhin erfahren wir, daß die von Lessing in eingehender Darlegung begründete Ansicht, daß nicht Vergil das Werk der bildenden Künstler zum Muster gehabt, sondern vielmehr diese die Nachahmer gewesen, eine durchaus irrige ist — die Laokoongruppe ist mindestens zwei Jahrhunderte älter als die epische Dichtung. Falsch ist ferner, was Lessing über die übermenschliche Größe der Götter bei Homer bemerkt und hinfällig somit auch die Schlüsse, die er daraus zieht. Unhaltbar vor allem ist endlich, um manche Ausstellung von geringerem Belang gar nicht zu erwähnen, das Prinzip der Einteilung der Künste im 16. Kapitel, wiewohl gerade dieses Prinzip als Kernpunkt der ganzen Schrift überall hervorgehoben, als der erste Ruhmestitel Lessings in Sachen der Ästhetik gepriesen zu werden pflegt.

Welche Stellung soll die Schule zu diesen „Funden" der neueren und neuesten Wissenschaft nehmen? Eine befriedigende Antwort auf diese Frage wird erst erfolgen können, nachdem man sich zuvor die andere Frage beantwortet hat: welchen Zweck hat überhaupt die Schullektüre des „Laokoon"? Liegt wirklich die Zeit schon ganz hinter uns, wo man auf diese Frage die Antwort hören konnte: „Unsere Schüler sollen am „Laokoon" denken lernen, sie sollen daran lernen, wie man seine Gedanken

folgerichtig entwickele, wie man sie nach den Vorschriften der Rhetorik, der Stilistik zum Ausdruck bringe. Man nutze die Schrift als reichhaltige Beispielsammlung für die Regeln dieser beiden Disziplinen, die aus unseren Gelehrtenschulen leider immer mehr verdrängt werden, wie nicht minder für die in der Prima neu hinzukommende Logik, und zwar die ersten 15 Kapitel für die Lehre vom Begriff und vom Urteil, das 16. und die folgenden für die Lehre vom Schluß. Das Ganze des „Laokoon" aber führe man den Primanern als Muster der induktiven Methode wissenschaftlicher Forschung vor. So, aber auch nur so, würde der „Laokoon" des Charakters eines Allotrion entkleidet, würde er sogar völlig passend in den allgemeinen Prinzipienrahmen, in den festgeschlossenen Interessenkreis unseres oberen Gymnasiums eingefügt werden. Begreift der Lehrer des Deutschen in der Prima seine Aufgabe und seine Pflicht auf diese Weise, so kann selbst dieser Unterricht, der in den Händen germanistisch oder gar ästhetisch angehauchter „Fachmänner" nur zu oft zur Pflanzstätte verwildernder oder entnervender Romantik wird, den höchsten Zielen humanistischer Bildung dienstbar gemacht, können aus ihm Früchte gezeitigt werden, die der Lektüre der philosophischen Schriften Ciceros und dem lateinischen Aufsatze zu gute kommen." — Lautet so die Antwort auf unsere zweite Frage, so sehen wir uns über die anscheinende Schwierigkeit der Lösung unserer ersten Frage, der Frage nach der Stellungnahme der Schule zu den Resultaten der ästhetischen Forschung nach Lessing, auf unerwartet einfache Weise hinweggehoben. Wie kann überhaupt die Schule zu den Fortschritten, zu dem weiteren Ausbau dieser Wissenschaft Stellung nehmen, wenn sie materiell nicht einmal zu den Lessingschen Fundamentalsätzen im „Laokoon" Stellung nimmt? „Was geht es uns, was geht es die Schule an", hören wir den Mann der heiligen Tradition rufen, „ob Lessing in diesem oder jenem Punkte recht oder unrecht hat? ob die neuere Ästhetik dabei stehen geblieben, ob sie daran angeknüpft, ob sie darüber zur Tagesordnung hinweggeschritten ist? Unsere Schüler sollen ja aus dem „Laokoon" nicht einen mehr oder weniger großen Bestand ästhetischer Ideen, nicht eine Einsicht in das Wesen der Kunst, nicht einen Maßstab für die Beurteilung der Werke derselben als Gewinn davontragen. Für uns wie für sie sind die im „Laokoon" enthaltenen Gedanken nicht als solche Gegenstand der Betrachtung, des Interesses; sie sind lediglich das an sich indifferente Objekt, an dem der Verfasser bestimmte Operationen vorgenommen, das er nach den Vorschriften der Rhetorik und der Stilistik in die vorliegende Form gebracht hat. Diese Operationen und die vorliegende Form als Produkt derselben, sie sind es, mit denen wir uns zu beschäftigen haben, an denen wir lernen und lehren, an denen die Schüler unter unserer Leitung einen

praktischen Kursus der Rhetorik, der Stilistik, der Logik durchmachen sollen. — Lesen wir denn etwa die Tusculanen oder „de finibus“, um unsere Primaner mit dem philosophischen System Ciceros bekannt zu machen, oder um, in Ermangelung eines solchen, die verschiedenen Stückchen seiner Mosaik auf ihren Ursprung hin zu untersuchen? Ist es nicht auch hier vielmehr nur die Form, die Form, welche studiert werden soll, um als Muster der Nachahmung für den lateinischen Aufsatz zu dienen?“ — Ja wohl, schaffet nur die Form mit Zittern und Beben! Die Form, das Schema, die Tabelle, das Skelett, das Gefäß! Das ist höh'rer Geister Art!

Wer aber, niedern Sinnes, es nicht so weit gebracht hat, des Gefäßes Selbstzweck zu erfassen, wer in dem Gefäß nur das Mittel sieht, einen ohne dasselbe nicht festzuhaltenden Stoff als seinen Inhalt zu bergen, wer gerade bei dem Unterricht in der Muttersprache mit einem Gefühl wohlthuender Erleichterung sich zuruft: Hier, wo kein Ringen mit der Form erst erforderlich ist, hier kannst du Inhalt, klaren, wonnigen Inhalt in vollen Zügen schlürfen und schlürfen lassen, und darum auch auf die Frage „welchen Zweck hat die Schullektüre des „Laokoon“?“ nur die in rohester Unmittelbarkeit daliegende Antwort findet: Den Zweck soll die Lektüre des „Laokoon“ verfolgen, das, was das Werk an Gedanken enthält, durch eingehende Besprechung und Erläuterung dem Verständnis des Schülers nahe zu bringen, der freilich wird sich entschließen müssen, bestimmte Stellung in bejahendem oder verneinendem Sinne zu der ersten Frage zu nehmen, ob die Ergebnisse der neueren Untersuchungen auf dem Gebiete der Ästhetik, die vielfach mit den Ergebnissen der Lessingschen Forschung, wie sie im „Laokoon“ uns vorliegen, in Widerspruch stehen, bei der Lektüre dieses Werkes berücksichtigt werden sollen oder nicht. Wofür man sich aber auch entscheiden mag, ohne schwere Bedenken wird es in keinem Falle abgehen. Erachtet der Lehrer es als seine ausschließliche Aufgabe, die Schüler nur gerade mit dem Gedankeninhalt des „Laokoon“ vertraut zu machen, ohne Berichtigungen oder erweiternde Zusätze in die Erklärung mit einfließen zu lassen, so wird er sich doch nicht verhehlen können, daß gerade die geistig am meisten angeregten unter seinen Schülern, denen das Verständnis des Gelesenen und Erklärten am vollsten aufgegangen ist, und die darum am meisten den Drang in sich fühlen werden, von den gewonnenen Anschauungen und Urteilen bei sich darbietender Gelegenheit die praktische Nutzanwendung zu machen, sich mit manchen berechtigten Überzeugungen und allgemein geltenden Ansichten der Gegenwart im Widerspruch erblicken oder das Unzureichende ihrer gewonnenen Kenntnisse auf diesem Gebiete gar bald erkennen werden. — Wenn nun die Lektüre nicht bloß den

Wert einer geistigen Übung haben, sondern den Schülern wirklich etwas Greifbares, Positives für das spätere Leben mit auf den Weg geben soll, und ich meine, daß gerade hier die Schule in der Lage ist, den Grund zu einer über die Schulzeit hinausreichenden höheren geistigen Richtung bei den ihr anvertrauten Zöglingen zu legen, so wird der Lehrer nicht umhin können, in den Hauptpunkten wenigstens, berichtigend und erweiternd über das unmittelbar in der Lektüre Gebotene hinauszugehen. Wer nun aber, im Prinzip zunächst, ein völlig ablehnendes Verhalten gegen die moderne Ästhetik mit den Interessen der Schüler für nicht vereinbar hält, der wird wieder angesichts der Entscheidung, in welchem Umfange und in welcher Form die Berichtigungen, um bei diesen zunächst stehen zu bleiben, anzubringen sind, sich von bösen Skrupeln heimgesucht sehen. In der That erscheinen mir diese Bedenken vom pädagogischen Standpunkte aus so wichtig, daß ich glaube, meine Ansichten darüber näher darlegen zu müssen.

Die nächste Gefahr, welche die Aufdeckung zahlreicher Irrtümer Lessings durch die neuere Ästhetik für den Schüler mit sich bringen würde, wäre die, daß er die Achtung vor dem „Laokoon" und seinem Verfasser verlieren könnte. Wird er es nicht wunderbar finden müssen, daß der Lehrer mit einer laus auctoris beginnt, um dann alsbald zu zeigen, daß der auctor sich eigentlich überall auf falschem Wege befunden habe? Wird es ihm nicht geradezu unbegreiflich erscheinen, daß der Lehrer Wochen oder gar Monate auf die Lektüre eines Werkes verwendet, das doch nur einen überwundenen Standpunkt bezeichnet? — Diesem schwerwiegenden pädagogischen Bedenken, welches die Untergrabung der Pietät gegen einen unserer größten Geistesheroen gerade in unserer, der vorbehaltlosen Anerkennung großer Verdienste so abholden Zeit hervorrufen muß, gesellt sich aber noch ein anderes, nicht minder schweres Bedenken, daß wir nämlich durch das beständige Herumnörgeln an den von dem Verfasser gefundenen Resultaten dem Schüler alle unbefangene Freude an der Lektüre rauben, daß wir, indem wir den kaum angesponnenen Faden immer wieder zerreißen, ihm die ruhige und sichere Aufnahme des zugeführten Gedankenstoffes verkümmern und ihn durch die Fülle von Gelehrsamkeit, die wir vor ihm auskramen, so verwirrt machen, daß ihm im besten Falle ein Gewirre sich durchkreuzender Gedanken, in dem er sich nicht zurecht finden kann, für einige Zeit auf der Oberfläche seines Gedächtnisses schwimmen bleibt. — Führen wir uns doch einmal im ganzen und großen das Verfahren vor, das wir bei einer solchen beständig berichtigenden Erklärung der gelesenen Abschnitte einschlagen würden! Lessing gewinnt seine Resultate zumeist auf dem Wege der Polemik gegen seine unmittelbaren Vorgänger in der Kunstkritik: den Deutschen

Winckelmann, den Engländer Spence, den Franzosen Caylus. Er weist das Unhaltbare ihrer Theorien nach, um dann, getreu seinem in allen wichtigeren kritischen Schriften befolgten Prinzip, auf die Negation die Position folgen zu lassen: er reißt die Mauern des Irrtums nieder, um auf ihren Trümmern den Neubau der Wahrheit aufzuführen. Schlagen wir nun den oben bezeichneten Weg der Berichtigungen ein, so kopieren wir Lessing: wir reißen wieder ein, was er gebaut, um unserseits wieder neu zu bauen; ja unter Umständen könnten wir uns genötigt sehen, diese Thätigkeit mehrmals auszuüben. Lessings Bau, aufgeführt mit den Mitteln seiner Dialektik, seiner haarscharfen Logik, erschien dem Schüler sicher und wohnlich. Zeigen wir nun, daß dieser Bau im Grunde ebenso morsch war, wie der seiner Vorgänger, so werden wir unseren Schülern mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln schwerlich die Überzeugung aufdrängen, daß das, was wir nun schließlich aufgebaut haben, ein Werk ist, das allen Stürmen der Zeit und der Widersacher trotzen wird. Was wir erreichen werden, wird nur dies sein, daß wir den noch gläubig vertrauenden Gemütern der Jugend die greisenhafte Erfahrung aufpfropfen, daß wie im Leben der Natur und der Völker auch in der Wissenschaft alles dem Wandel unterworfen ist, daß wir unsere Schüler einen Einblick gewinnen lassen in die öde Lehre vom Neide der Epigonen, die unfähig, neues zu schaffen, nur hämische Genugthuung empfinden, wenn es ihren begierig ausspähenden Blicken gelungen ist, in den Monumentalbauten der großen Werkmeister der Vorzeit kleine Risse zu entdecken, die sie dann mit dem ganzen Aufgebote ihres Witzes als klaffende Sprünge darzustellen suchen, welche über kurz oder lang völligen Zusammenbruch herbeiführen müssen.

Wenn wir nun aber im Interesse unserer Jugend, im Interesse ihrer höchsten idealen Güter solch schonungsloses Verfahren unbedingt verwerfen müssen, so brauchen wir deshalb doch nicht völlige Enthaltsamkeit gegenüber den wichtigsten Ergebnissen der kritischen Forschung eines Vischer, eines Carriere zu üben; nur sollen wir, um bei dem oben gebrauchten Bilde zu bleiben, nicht niederreißen, was Lessing gebaut, sondern nur den alten Bau, Lessings Bau, als von ihm noch nicht völlig ausgeführt, als der Erweiterung durch neue architektonische Teile bedürftig darstellen. Trotz aller Ausstellungen und aufgedeckten Irrtümer stehen sie, die neueren Forscher, doch sämtlich auf Lessings Schultern, nehmen sie von ihm ihren Ausgang. Suchen wir also, indem wir von den unwesentlichen Punkten, in denen Lessing geirrt, ganz absehen, da, wo es sich um wirkliche Kardinalfragen handelt, wo die erweiterten modernen Einsichten wie zum Teil auch die heutige Kunstübung in gar zu schroffem Gegensatze zu den Lessingschen Theorien stehen, die Berichtigungen möglichst nicht als solche,

sondern als Erweiterungen, als Fortsetzungen der Lessingschen Ideen auftreten zu lassen. Und da nach meiner Ansicht über den Zweck der Laokoonlektüre nicht nur Berichtigungen, sondern auch wirkliche Erweiterungen des im „Laokoon" gebotenen Stoffes erforderlich sind, so würde die Aufgabe des Lehrers im wesentlichen darin zu bestehen haben, die Berichtigungen und Erweiterungen für die Auffassung des Schülers in Eins verschmelzen zu lassen. Unseren Schülern also sollen Berichtigungen wie Erweiterungen lediglich als Ergänzungen, als Schlußfolgerungen, die aus den Sätzen des „Laokoon" mit Notwendigkeit sich ergeben, erscheinen, und wenn es ja einmal unerläßlich ist, Lessing des Irrtums zu zeihen, gehen wir auf schonende, den Bruch möglichst verhüllende Weise vor; — ja, sollte durch einen Seitensprung der Anschluß des Neuen an das Lessingsche Alte zu ermöglichen sein, thun wir den Sprung um der guten Sache willen; haben wir nur die Gemüter der Schüler in unserer Gewalt, so werden sie den Sprung unbefangen mitthun und weiter keinen Schaden dabei nehmen. Daß wir bei diesem „Ausbau" lediglich mit unserer eigenen Persönlichkeit eintreten und uns nicht mit Vischer, Carriere, Lotze, Blümner decken, halte ich der Einheit und der Lebendigkeit des Vortrags wegen für geboten — wir haben Schüler und keine Akademiker vor uns. Ebenso wenig halte ich es für geboten oder auch nur für wünschenswert, Satz für Satz des gelesenen Textes bei der Erklärung vorzunehmen; nachdem wir unter Mitarbeit der Schüler Lessings Gedankengang im ganzen festgestellt haben, knüpfen wir unsere Ergänzungen an die Punkte an, die uns dazu die beste Handhabe bieten.

In vorstehenden Ausführungen habe ich die Richtschnur gekennzeichnet, von der ich mich seit manchem Jahre bei der Lektüre des „Laokoon" habe leiten lassen. Doch noch einen wichtigen Punkt muß ich zur Klarstellung wie zur Rechtfertigung meines Verfahrens berühren; er betrifft die Auswahl der zu lesenden Abschnitte des „Laokoon". Denn dagegen, daß alles gelesen werde, spricht eine ganze Anzahl von Gründen. Von den zunächst liegenden Gründen allgemeiner und mehr äußerlicher Natur führe ich ganz kurz nur zwei an: den Mangel an Zeit und die sittliche Bedenklichkeit vieler Citate; etwas eingehender aber muß ich bei zwei andern Gründen verweilen, die speziell mit meiner Auffassung des Zweckes der Schullektüre des „Laokoon" in Verbindung stehen. Die leitenden Gedanken bei der Ausscheidung ganzer Abschnitte des Werkes sind danach für mich folgende gewesen: 1. durch die Auswahl selber die Zahl der Berichtigungen, die sich nicht in „Erweiterungen" umwandeln lassen, nach Möglichkeit zu beschränken und 2. nur das zu lesen, was dem Anschauungs- und dem Interessenkreise der Schüler eines Gymnasiums nahe liegt. Nun

trifft es sich sehr günstig, daß die Abschnitte, welche am meisten mit Irrtümern behaftet sind, die Ausführungen archäologischer Natur, gerade um ihres den Zwecken der Schule fernstehenden Inhaltes willen sich für die Lektüre am wenigsten eignen, sodaß die beiden für die Ausscheidung bestimmenden Gesichtspunkte zum großen Teil für dieselben Abschnitte in Geltung treten.

Ich führe der Übersicht halber die größeren Abschnitte, die ich bei der Lektüre des „Laokoon" unberücksichtigt lasse, gleich hier mit kurzer Motivierung des Ausscheidens an.

a) Kap. 5 und 6. Der Inhalt dieser Kapitel ist überwiegend archäologischer Natur und das Resultat, zu dem Lessing mit dem Aufgebote vielen Scharfsinnes gelangt, ein entschieden falsches. Das richtige Ergebnis der wichtigen dort behandelten Frage über die Entstehungszeit der Laokoongruppe teile ich in der Einleitung, ohne Erwähnung der abweichenden Ansicht Lessings, den Schülern mit.

b) Kap. 9 von „gegenteils kann man sich aber doch . . ." an, und das ganze 10. Kapitel. Dieser Abschnitt — Darstellung der Vesta und der allegorischen Figuren durch die bildende Kunst — bietet für das allgemeine Verständnis des Wesens der Kunst zu wenig, von archäologischem Detail zu viel. Der Hauptgedanke, die Personifizierung der Abstrakta betreffend, kommt gelegentlich an anderer Stelle zur Besprechung.

c) Kap. 12. Von diesem Kapitel wird nur kurz der Inhalt vom Lehrer mitgeteilt, soweit derselbe sich auf die Unzuträglichkeit der Darstellung von Göttern als unsichtbaren Wesen und Menschen als sichtbaren Wesen auf einem Gemälde bezieht. Die eingehende Erörterung über das Verhältnis der Größe der Götter zu der der Menschen nach homerischer Anschauung führt zu weit ab, und überdies ist die von Lessing hierbei entwickelte Ansicht eine irrtümliche.

d) Kap. 14. Dieses Kapitel führt den im 13. Kap. ausgeführten Gedanken nicht weiter, sondern enthält lediglich eine Abschweifung von Homer auf Milton, dessen einst so hoch gestelltes „verlorenes Paradies" sehr in der allgemeinen Schätzung gesunken ist und für die Schüler alles Interesses entbehrt. Beim Unterricht in der Litteraturgeschichte mag das kurze Erwähnung finden, nicht hier.

e) Kap. 17 von „überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt" und Kap. 18 bis „doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf". Dieser Abschnitt bietet in dem 17. Kap. eine ermüdende Fülle von Citaten nach vorausgegangener völlig genügender Exemplifizierung und im 18. Kap. Subtilitäten auf dem Gebiete der Malerei, für die weder Interesse noch Verständnis seitens der Schüler zu erwarten ist.

f) Kap. 19. Dieses Kapitel ist rein archäologischer Natur; es bespricht die auf dem Schilde des Achilles dargestellten Gegenstände und deren Anordnung auf der Schildfläche. Klarheit herrscht über dieses vielbehandelte Thema unter den Archäologen und Philologen auch heute noch nicht.

g) Große Teile der Kap. 20. 21. 22. Nähere Angaben über das Wegzulassende finden sich an betreffender Stelle der „Paraphrasen". Sittliche Verfänglichkeit und verwirrendes Detail bedingen in diesen Kapiteln die Fortlassung ganzer Partien.

h) Kap. 25. 26. 27. 28. 29. Diese fünf letzten Kapitel des „Laokoon" erscheinen wegen ihres ausschließlich archäologisch-polemischen Charakters für die Lektüre in der Schule als ganz ungeeignet.

Diese Weglassungen, zu denen noch einige kleinere, hier nicht aufgeführte Abstriche hinzukommen, beschränken die Lektüre des „Laokoon" auf etwa die Hälfte des ganzen Werkes. Daß ein solches Verfahren von einer gewissen Gewaltsamkeit nicht freizusprechen ist, muß ich einräumen. Gleichwohl hat eine vielmalige Lektüre des „Laokoon", bei der ich es an den mannigfachsten Experimenten nicht habe fehlen lassen, mir die Überzeugung von der Ersprießlichkeit desselben aufgedrängt. Ich glaube die Empfänglichkeit der Schüler fast für jede einzelne Stelle des „Laokoon", nicht nur durch den mündlichen Verkehr mit denselben, sondern auch durch Aufsätze, die ich aus dem ganzen Gebiete des Werkes habe anfertigen lassen, in ziemlich zutreffender Weise festgestellt zu haben, und alle diese von mir gemachten Erfahrungen sprechen für diese energische Kürzung. Im übrigen aber ist die so zur Lektüre gelangende Hälfte des „Laokoon", mit den hinzutretenden Ergänzungen, völlig geeignet, für den Primaner zu einem *Handbuch der Schulästhetik* zu werden, das freilich der Vervollständigung durch die womöglich noch in demselben Schuljahre zu lesende „Hamburger Dramaturgie" bedürftig ist. Daß diese *Schulästhetik* auch so in wesentlichen Beziehungen den Ansprüchen, die an ein eigentliches Lehrbuch der Ästhetik zu stellen sind, nicht genügen wird und nicht genügen kann, liegt auf der Hand. Von den fünf Künsten können überhaupt nur drei herangezogen werden: Skulptur, Malerei und Poesie, da der Architektur und der Musik im „Laokoon" mit keinem Worte gedacht wird, und bei aller Freiheit, die man sich nehmen mag, der „Laokoon" doch stets die Grundlage für die Erörterungen abgeben muß. Nur bei der Besprechung der Einteilung der Künste im 16. Kapitel halte ich es für angezeigt, mit wenigen Worten auch jenen beiden Künsten ihren Platz im Plan des Ganzen der Kunst zuzuweisen. So werden also die Besprechungen auf die Poesie und die beiden bildenden Künste Skulptur und Malerei sich zu erstrecken haben, aber auch hier in verschiedenem Umfange bezüglich der einzelnen

Künste. Da die Schule keine Gelegenheit bietet, die Schüler mit Werken der Skulptur und Malerei durch unmittelbare Anschauung bekannt zu machen und das Privatleben der großen Mehrzahl der Schüler in dieser Beziehung kaum ergänzend eintritt, so werden wir, um nicht in reinen unfruchtbaren Theorien uns zu ergehen, die bildenden Künste nur so weit heranziehen dürfen als erforderlich ist, um zu zeigen, daß alle Kunst einem und demselben Mutterboden entkeimt, dem Schönen in Natur und Menschenleben, dem die rastlos zeugende Phantasie in unerschöpflicher Folge zahllose Gebilde entsteigen läßt. Das also ist das Ziel, das mir bei der Lektüre des „Laokoon“ vorschwebt: Erschließung des Verständnisses des Wesens der Poesie durch Feststellung und Begründung der allgemeinen Gesetze, die bei aller künstlerischen Produktion maßgebend sind und der besonderen Gesetze, die für die Poesie allein in Geltung stehen, wobei allerdings möglichst oft mit vergleichendem Blicke auch das Gebiet der bildenden Schwesterkünste zu streifen ist. Indem wir so das Verständnis des Wesens und der Aufgaben der Poesie für unsere Schüler zu erzielen suchen, wird es uns vielleicht auch noch gelingen, das Interesse für die bildenden Künste wenigstens bei ihnen zu wecken, ihnen eine Anregung zu geben, welche, falls Lebensverhältnisse und Wohnsitz es fügen, dereinst frisch treibend mit festlich grünen Ranken ihnen das Alltagsgrau der Berufsexistenz umkleiden und zieren wird.

---

## Einleitung.

Lessings „Laokoon“ erschien im Jahre 1766. Mindestens zehn Jahre vorher hatte Lessing bereits angefangen, sich mit den wichtigsten Fragen, die im „Laokoon“ ihre Lösung finden, zu beschäftigen. Sein fünfjähriger Aufenthalt in Breslau (1760—65) und seine dortigen dienstlichen Obliegenheiten — er war Sekretär des Generals Tauentzien — mögen den Abschluß des Werkes verzögert haben. Der volle Titel desselben lautet: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Während der zweite Teil des Titels den gesamten Inhalt des Werkes andeutet, weist der erste, Laokoon, auf die Veranlassung hin, die Lessing als ersten der neueren Kunstkritiker zur klaren Erkenntnis des innersten Wesens der Kunst führte, zum Begriff der Kunst, welcher nach vorbereitenden Bemerkungen im 1. Kapitel, sodann im 2. für alle Zeit fixiert wird. Lessing legte dieser Veranlassung in Anbetracht des Resultates, zu dem sie geführt, eine so hohe Bedeutung bei, daß er dem ganzen Werke danach den Namen gab. Die Laokoongruppe, um die es sich hier handelt, ist das Werk dreier rhodischer Künstler und stammt aus dem dritten Jahrhundert vor

Christi Geburt. Der Vorgang, der den Künstlern den Stoff für ihr Werk gegeben, und der uns allgemein durch die Darstellung Vergils in seiner mehr als zwei Jahrhunderte jüngeren Aeneis bekannt ist, war, wie alle Einzelheiten der großen griechischen Heldensage, deren Mittelpunkt der Kampf um Troia bildet, der griechischen Welt mindestens seit dem 8. Jahrhundert völlig vertraut. Die älteste poetische Darstellung des Unterganges des troischen Priesters Laokoon, von der wir wissen, war in der „Ἰλίου πέρσις“, einer kyklischen Dichtung des Arktinos von Milet aus dem 8. Jahrhundert enthalten. Dieses Epos ist verloren gegangen, aber wir besitzen eine Inhaltsangabe von dem Grammatiker Proklos aus der Zeit des Kaisers Mark Aurel. Danach wird außer Laokoon nur dessen jüngerer Sohn von den Schlangen getötet, der ältere bleibt verschont. Auch Sophokles hat eine Tragödie „Laokoon“ gedichtet, die ebenfalls nicht erhalten ist; aus einer Notiz wissen wir, daß der Tragiker beide Söhne mit dem Vater den Umschlingungen und Bissen der Schlangen erliegen läßt. Wir dürfen annehmen, daß die Bildhauer sich der Version des Sophokles angeschlossen haben.

Wie nun die Bekämpfung einer von dieser Gruppe hergeleiteten Bemerkung Winckelmanns, des bedeutendsten Kunstkenners der damaligen Zeit, für Lessing zum Ausgangspunkte seiner Untersuchungen im „Laokoon“ geworden ist, das ersehen wir aus dem 1. Kapilel, mit dessen Lektüre wir jetzt beginnen.

## Erstes Kapitel.

Es wird vollständig gelesen. Gleich bei der Lektüre wird bemerkt: Sadolet aus Modena, gest. 1547 als Kardinal in Rom. — Metrodor aus Athen, leitet bei L. Aemilius Paulus Macedonicus die Erziehung der Kinder und malt zugleich die Wohnung aus. — Palnotoko, ein dänischer Sagenheld, gründet im zehnten Jahrhundert die Seeräuberstadt Jomsburg an der Ostsee. — Unmittelbar nach der Lektüre werden die notwendigsten Angaben über Leben und Bedeutung Winckelmanns gemacht. Johann Joachim Winckelmann, geb. 1717 zu Stendal in der Altmark, Sohn eines armen Schuhmachers, studiert Theologie und Philologie in Halle und Jena. Nach Beendigung seiner Studien wirkt er zuerst als Konrektor zu Seehausen in der Altmark und tritt dann als Bibliothekar in die Dienste des katholischen Grafen Bünau auf Nöthenitz bei Dresden. Um sich die Möglichkeit zu verschaffen, archäologische Studien in Italien zu machen, tritt er 1754 zum Katholizismus über, geht nach Florenz, Rom und Neapel und erlangt durch Vermittelung des Kardinals Albani eine Anstellung als Aufseher der Altertümer in Rom durch Papst Benedikt XIV. Im Jahre 1768 wird er in Triest, von einer Reise nach

Deutschland zurückkehrend, von dem Italiener Arcangeli aus Habsucht ermordet. Sein epochemachendes Hauptwerk ist seine „Geschichte der Kunst des Altertums" 1764, worin er die Werke der bildenden Kunst der Alten, aus den ersten Quellen erforscht und in mustergiltiger Darstellung vorgeführt, zur Kenntnis aller Gebildeten bringt.

---

Lessing beginnt mit einer Polemik. Das ist für seine ganze kritische Thätigkeit charakteristisch. Er pflegt an irrige Auffassungen anderer anzuknüpfen, das Irrtümliche derselben nachzuweisen und dann seine, die richtige Auffassung an die Stelle der bekämpften falschen zu setzen. So ist seine Kritik zunächst eine negative, aber, wenigstens in seinen hervorragendsten Werken bleibt sie es nicht; sie zerstört nicht nur den Irrtum, sondern sie giebt uns Wahrheit dafür. Dabei greift Lessing am liebsten allgemein anerkannte Autoritäten an, weil die Irrtümer dieser, indem sie von allen, oder doch von sehr vielen geteilt werden, besonders schädlich sind, und weil ein Sieg über die Kleinen nur auf kurze Zeit oder gar nicht beachtet wird, ein über die Großen erfochtener Sieg aber langen Nachhall wirkt und die Aufmerksamkeit aller weckt. Im „Laokoon" sind diese Autoritäten, gegen die er an den bedeutsamsten Stellen seines Werkes, da, wo es sich um große, allgemeine Gesichtspunkte handelt, zu Felde zieht: der Deutsche Winckelmann, der Engländer Spence, der Franzose Caylus, alle drei berühmte Kunstkenner und Zeitgenossen Lessings. Auch der Umstand erscheint hierbei bedeutsam, daß Lessing sich diese Gegner aus den Koryphäen der drei ersten modernen Kulturvölker auswählt. — Doch welches ist nun die falsche Auffassung, die Lessing hier im ersten Kapitel seines „Laokoon" angreift? Winckelmann behauptet: „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst sei eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck". „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gefaßte Seele." Diesen allgemeinen Satz wendet Winckelmann dann auf die Laokoongruppe an und sucht nachzuweisen, daß diese „große und gefaßte Seele" der Hauptperson der Gruppe, des Priesters Laokoon, sich in der gewaltsamen Unterdrückung jeder leidenschaftlichen Kundgebung des Schmerzes zeige. „Der Schmerz äußert sich mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singt ... es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; wir wünschten wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können." An diesen Be-

merkungen Winckelmanns erkennt Lessing als richtig an, daß in dem plastischen Kunstwerk Laokoon nicht den hohen Grad leidenschaftlichen Schmerzes im Antlitz und in der ganzen Gestalt zeigt, der nach der dargestellten Situation zu erwarten wäre. Man vergegenwärtige sich nur den ganzen Umfang dieses Leidens, bei dem der physische Schmerz noch als das geringste erscheint: den warmen Patrioten martert die furchtbare Gewißheit, daß Troia durch den Willen der Götter selbst dem Untergange geweiht ist, da sie über ihn, den Warner, den grauenvollsten Tod verhängen; das Herz des liebenden Vaters zerreißt die Qual der Söhne, die mit ihm, unter seinen Augen, infolge seiner That den Umwindungen und Bissen der Schlangen erliegen; als Mensch von Fleisch und Blut erleidet er unsägliche Pein, wie langsam nur, allmählich nach verzweifeltem Ringen, sein athletischer Körper gebrochen wird. Und alle diese gehäufte Marter entreißt seinem Munde nur ein banges Seufzen, keinen lauten Aufschrei, läßt wohl Falten des Grames ihm auf der Stirn und um den Mund erscheinen, aber keine gewaltsame Muskelverzerrung schmerzzerrissener Züge erblicken. — Die Thatsache also, daß die Künstler bei ihrem Werke, jedenfalls doch mit vollster Absichtlichkeit, ein Mißverhältnis zwischen dem Charakter der dargestellten Situation, dem denkbar größten Leiden, und dem Gebahren, der Haltung, der Miene der in dieser Situation sich befindenden Person geschaffen haben, steht auch für Lessing unzweifelhaft fest; die Richtigkeit der Behauptung Winckelmanns aber, daß eben gerade so dieses Meisterwerk der griechischen Plastik den trefflichsten Beleg dafür biete, daß „der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gefaßte Seele zeige, daß edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck, das allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke in der Malerei und Bildhauerkunst sei“, bekämpft Lessing mit eben so großer Entschiedenheit. Um die Unhaltbarkeit der Winckelmannschen Behauptung nachzuweisen, führt er aus den hervorragendsten Werken der griechischen Dichtung eine Reihe von Zeugnissen dafür auf, daß „das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes nach der alten griechischen Denkungsart gar wohl mit einer großen Seele bestehen könne“, woraus er dann den Schluß zieht, daß, wenn die Verfertiger der Gruppe den Laokoon nicht schreien lassen, sie damit nicht seine Seelengröße haben bezeichnen wollen und können. — Gehen wir dieser Ausführung noch in einzelnen Punkten näher nach. Der von Winckelmann gebrauchte Vergleich: „So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so sehr wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gefaßte Seele“, ergiebt doch als Ansicht des Kunstgelehrten

den allgemeinen Satz, daß die griechische bildende Kunst sich im wesentlichen die Aufgabe gestellt habe, an sich leidenschaftliche Situationen darzustellen, die in solchen Situationen sich befindenden Personen aber keine leidenschaftliche Erregung zeigen zu lassen. Nun wäre sachlich schon dieser Satz, daß innere Ruhe bei äußerer Leidenschaft ein allgemeines Kennzeichen der griechischen bildenden Kunst sei, als sehr angreifbar zu bezeichnen; denn ein Blick in die Geschichte dieser Kunst zeigt uns, daß gerade in der Blütezeit der griechischen Plastik die Darstellung göttlicher Wesen in völliger Ruhe oder doch nur in typischer Handlung, d. h. in Ausübung einer, dem bestimmten Funktionenkreis des betreffenden Gottes angehörenden, immer wiederkehrenden Thätigkeit, die eben darum jede Leidenschaftlichkeit ausschließt, die Regel war, und daß leidenschaftlich bewegte Handlungen oder Situationen nur ganz ausnahmsweise den Stoff der Darstellungen bildeten. Doch wollen wir auf diesen sachlichen Einwurf weiter kein großes Gewicht legen, sondern uns der inneren Begründung der abweichenden Ansicht Lessings noch einmal zuwenden. Auf das Wesen der Sache geht Lessings Einwendung, daß das Niederhalten der äußeren Bekundung des Schmerzes durchaus nicht als Zeichen von Seelengröße anzusehen sei, wie Winckelmann meint, der dieser Ansicht den schärfsten Ausdruck in den Sätzen leiht: „Der Ausdruck einer so schönen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein". — Die Weisheit also wäre es nach Winckelmann, die eine Seelengröße zu verleihen im stande ist, welche über die Leidenschaft, selbst bis auf ihre äußere Kundgebung, triumphiert, und die Künstler mußten nach ihm selbst im Besitze dieser Weisheit sein, um sie auf die von ihnen dargestellten Personen übertragen zu können. Da nun ferner diese auf Weisheit beruhende Seelengröße in den Werken der griechischen Plastik, wiederum nach Winckelmann, zu allgemeiner Erscheinung kommt, so muß auch die Verbindung von hohem künstlerischem Vermögen mit Weisheit in den Personen der bildenden Künstler selbst allgemein gewesen sein, und man würde demnach durchaus berechtigt sein, die bildenden Künstler der Griechen als Repräsentanten der griechischen Gesittung und geistigen Kultur anzusehen. Wenn nun aber die bildenden Künstler der Griechen schon zum großen Teil Weltweise waren, wenn ein Zeichen der Weisheit die Beherrschung der Leidenschaften ist — Winckelmann redet nicht nur von dem Affekt des physischen Schmerzes, sondern von jeder Leidenschaft —, wenn endlich

in den von dem Künstler geschaffenen Gestalten die Seele des Künstlers selbst sich wiederspiegelt, so müßte man doch notwendig erwarten, daß die Dichter der Griechen in noch größerem Umfange Weltweise gewesen wären, daß ihre Weisheit in mindestens ebenso hohem Grade sich in der Bekämpfung der eigenen Leidenschaften gezeigt und demgemäß den von ihnen geschaffenen Gestalten nicht minder „solche mehr als gemeinen Seelen eingeblasen hätte“. Denn das ist doch unbestreitbar, daß die Dichter der Griechen, die in allen Gattungen der Poesie in vollendeten Schöpfungen als Dolmetscher griechischer Denk- und Empfindungsweise aufgetreten sind, in demselben Maße, wie in ihrer Kunst gegenüber der Kunst der Bildner und Maler, das geistige Element das sinnliche überragt, auch in sich reiner und voller das geistige Sein ihrer Nation ausgeprägt und in ihren Werken als Niederschlag haben erscheinen lassen. — Sehen wir uns nun aber die Werke der griechischen Dichter darauf hin an. Will man das Höchste, was der Genius des dichterisch am höchsten begabten Volkes hervorgebracht hat, bezeichnen, so nennt man die Namen Homer und Sophokles. Könnten wir auch aus ihren in unvergänglicher Schöne leuchtenden Werken den Satz herleiten, daß gewaltsame Unterdrückung des körperlichen wie des Seelenschmerzes ein Kennzeichen der Seelengröße ist, und daß gerade die hervorragenden Persönlichkeiten des Griechenvolkes diese sich so bekundende Seelengröße als spezielles Merkmal ihrer nationalen Gesittung besessen haben? Geht unter den homerischen Helden diese Seelengröße so um, daß wir nur jezuweilen bei geeigneter Gelegenheit „ein ängstliches und beklemmtes Stöhnen“ zu hören bekommen? Nicht nur vom Hufschlag der Rosse, vom Schallen der Schwertschläge, vom Rasseln der Rüstungen erdröhnt das kampfdurchtobte Gefilde; lauter, durchdringender tönt der Wehruf der Fliehenden, das Schreien, Stöhnen, Jammern, Winseln, Heulen der verwundeten und sterbenden Krieger, und die Bewohner des Olymp überbieten, wie im Bereiche jeder kraftvollen Lebensäußerung, so auch hier ihre sterblichen Rivalen noch um ein Erkleckliches: wie zehntausend wütende Krieger zugleich schreit Ares, als ihn die Lanze des Diomedes verwundet hat. — Aber vielleicht war Lessing und sind wir mit ihm nicht berechtigt, aus den entlegenen Zeiten der homerischen Dichtung Beispiele zur Widerlegung Winckelmanns herbeizuholen; vielleicht ist die Seelengröße, die jeder Leidenschaft zu gebieten weiß, erst ein Produkt vorgeschrittener Kultur? Die homerischen Helden, könnte jemand einwenden, waren ihren Thaten nach richtige Männer, ihren Empfindungen nach richtige Kinder, bei denen jede innere Regung, zufolge noch mangelnden ethischen Hemmapparates die korrespondierenden Muskeln sofort in Thätigkeit setzte.

Nicht das naive Zeitalter des Heroentums und seines Sängers ist berufen, uns Zeugnisse für die der Weltweisheit entsprossene stille Größe zu liefern; Sophokles aber, der schon die Morgenröte sah, welche das Aufgehen der Sonne verkündete, in deren Lichte Sokrates und Platon wandelten, er muß doch Gestalten geschaffen haben, die an Seelengröße sich mit dem Laokoon der rhodischen Bildhauer messen können! Auch hat in der That Winckelmann gerade an eine solche Parallele gedacht; mit einem mißbilligenden Blick auf den Römer Vergil, der seinen Laokoon laut schreien läßt, verweist er auf den Griechen Sophokles und sagt, der Laokoon der Gruppe leide wie des Sophokles Philoktet. Aber wie leidet denn dieser? Winckelmann hätte aus dem ganzen Gebiete der griechischen Dichtung nichts heranziehen können, was mehr geeignet gewesen wäre, gegen seine Theorie von der stillen Größe zu zeugen. Philoktet klagt, schreit, stößt wilde Verwünschungen aus; der Chor singt von ihm, daß das Echo seine bitteren Wehklagen weithin wiederhallen lasse; ja, aus dem Philoktet kann man am besten lernen, in welchen Lauten der Grieche seinem Schmerz Luft schaffte. Und nicht viel anders wie im Philoktet ist es in den Trachinerinnen des Sophokles; wie dort Philoktet, schreit hier Herakles laut auf, als das mit dem vergifteten Blute des Nessus getränkte Gewand seinen Leib berührt hat. Solche Beispiele ungescheuter Schmerzensausbrüche sind in der griechischen Dichtung also in überreicher Zahl vorhanden. Dramatische und epische Poesie bieten in gleicher Weise dem, der danach suchen will, willkommenen Stoff, und es wird doch niemand im Ernste den Gedanken auszusprechen wagen, daß den Helden der klassischen Tragödie und des klassischen Epos der Griechen die Seelengröße abgehe, welche nach Winckelmann den Gestalten der griechischen Skulptur und Malerei zugesprochen werden muß. Nach allgemeiner griechischer Denkweise stand weder die Leidenschaft noch deren gewaltsamer Ausbruch in Wort, Laut, Geberde im Widerspruch mit dem sittlichen Werte, mit der sittlichen Größe eines Menschen; nicht der verdiente Verachtung, welcher in der Leidenschaft sich leidenschaftlich geberdete, sondern nur der, welcher durch die Leidenschaft sich von seinen Grundsätzen, von dem, was er als recht erkannt hatte, abdrängen ließ. — Winckelmann hat sich eben durch Äußerlichkeiten bestimmen lassen; er hat von einem äußeren Merkmale auf das innere Wesen der Sache geschlossen. Weder das Verbeißen des Schmerzes, noch der laute Aufschrei beim Schmerz gestattet uns tiefere Blicke in die Seele des Leidenden zu thun, auch nicht einmal bei uns und zu unserer Zeit, d. h. man kann ebensowenig aus der Unterdrückung jeder leidenschaftlichen Schmerzensäußerung auf Seelenstärke — auch Stumpfsinn, Verzweiflung, selbst Hochmut können sich auf gleiche Weise bekunden —

wie aus laut ausbrechendem Jammer auf Mangel an Seelenstärke schließen; auch der Seelenstarke kann ein weiches Gemüt und empfindliche Nerven haben, und der Grieche, vor allem der Athener, besaß ein solches Gemüt, hatte keine Stahldrähte statt der Nerven und hat doch, wenigstens in der guten Zeit, in der Zeit des Sophokles, alle edlen und hohen Eigenschaften, die in der menschlichen Brust ihren Sitz haben können, in reichem Maße gezeigt. Als das Bild eines solchen Atheners kann die dichterische Gestalt des Philoktet gelten; in ihm hat der Dichter seine Landsleute und vielleicht sich selbst porträtiert. Lassen wir uns von Lessing dieses Porträt nachzeichnen, indem wir die schöne Stelle des 4. Kapitels des „Laokoon" vorwegnehmen. Sie lautet: Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat ihn nicht so mürbe gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Mann hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen! Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am wenigsten aber an der, die er im zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien und übersieht sein übrigens standhaftes Betragen gänzlich! — Hier ist ein wirkliches, inneres, notwendiges Merkmal des Begriffes Seelenstärke gegeben: Festhalten an Ehre, Pflichterfüllung, Gesinnung gegen seine Mitmenschen, trotz aller Gefahren, Verlockungen und — Leidenschaften. In freier, selbstbewußter Thätigkeit, im Handeln zeigt sich der Wert des Mannes, nicht in äußerem Gebahren und äußeren Geberden. Und nun, um zum Schluß auf das Thema des Kapitels wieder direkt zurückzukommen: die rhodischen Künstler lassen den Laokoon trotz unsäglichen Leidens nicht deshalb jede leidenschaftliche Äußerung des Schmerzes unterdrücken, weil sie in ihm ein Ideal griechischer Seelenstärke zur Anschauung bringen wollten, sondern weil? — die Auskunft darüber giebt das 2. Kapitel.

## Zweites Kapitel.

Nicht gelesen werden wegen sittlicher Bedenken die beiden Abschnitte von: Die bildenden Künste insbesondere — bis: warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war. Gleich während der Lektüre wird bemerkt: Pauson, Maler, 2. Hälfte des 5. Jahrh. — Wo in den Ausgaben „Pyreicus" steht, zu verbessern „Piräicus", Diadochenzeit.

ῥυπαρόγραφος: Schmutzmaler, von ῥυπρός: schmutzig, — scherzhafte Verdrehung aus ῥωπαρόγραφος: Genre- oder Stilllebenmaler, von ῥῶπος: allerlei Kram (Blümner. Laokoon) — Ghezzi: Historien- und Karrikaturenmaler, gest. Rom 1755. — Timanthes, griech. Maler, zwischen Olymp. 90—100. — Montfaucon, französischer Altertumsforscher, gest. 1741 zu Paris.

Warum ließen die rhodischen Künstler den Laokoon nicht schreien? „Weil das Schreien das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt". Deshalb also, weil das Schreien häßlich macht und der Künstler nur Schönes darstellen soll, mußten sie das Schreien in Seufzen mildern, obgleich das Schreien der dargestellten Situation angemessener gewesen wäre und kein Grieche in diesem natürlichen Ausdrucke des Schmerzgefühls Mangel an Seelenstärke erblickt hätte. Das Natürliche, die Nachahmung der Natur, mußten die Künstler einem höheren Prinzip, dem höchsten in der Kunst, dem Gesetze der Schönheit zum Opfer bringen.

Der bildende Künstler stellt Körper dar, Schönes darf er nur darstellen, also muß er schöne Körper darstellen, also mußte Laokoon einen schönen Körper erhalten, also durfte er nicht schreien, „weil das Schreien das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt", weil die Schönheit seines Körpers dadurch aufgehoben worden wäre. — Hier haben wir einfache Lessingsche Wahrheit; zum erstenmal wieder in neuerer Zeit tritt in unverhüllter, sonnenheller Deutlichkeit die Definition des Begriffes Kunst uns entgegen: Kunst ist Darstellung des Schönen. „Die Weltweisheit, die edle Einfalt, die stille Größe, die mehr als gemeine Seele" tauchen wieder in den Nebel zurück, aus welchem Winckelmann sie hatte emporsteigen lassen.

„Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: soviel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden." Die liebende korinthische Jungfrau zeichnet in wenigen Strichen den von der Laterne an die Wand geworfenen Schatten des Antlitzes des scheidenden geliebten Jünglings nach; ihr Vater hält die Linien in weichem Thone fest und härtet diesen im Feuer. Ein Jünglingsantlitz mit den reinen, edlen Linien des schönsten Völkertypus, verklärt durch das Lächeln

der Liebe, aus der Welt der Körper das Vollkommenste nach äußerer Form und geistig belebtem Ausdruck, wird zum ersten Vorwurf der Malerei wie der Bildhauerkunst, eine ebenso sinnige wie beziehungsreiche Fabel, aus der die wichtigsten Bestimmungen für das Wesen der bildenden Kunst sich herleiten ließen. Lessing freilich leitet hier im 2. Kapitel nur eine Bestimmung daraus her, die allgemeinste, die Bestimmung, daß alles was der Künstler schafft, in erster Linie schön sein soll. Ehe er die besonderen Gesetze für jede einzelne Kunst aufstellt, ehe er an die Lösung der Aufgabe herantritt, die er als das eigentliche Thema seines Werkes in dem Titel desselben bezeichnet hat, der Aufgabe, nachzuweisen, wie nach Darstellungsobjekten und Darstellungsweise bildende Kunst und Poesie auseinandergehen, schafft er die notwendige Grundlage dazu, indem er zeigt, was alle Künste miteinander gemein haben, und dieses Gemeinsame findet er eben in der Darstellung des Schönen. So geläufig uns jetzt die Definition der Kunst als Darstellung des Schönen ist, und so wenig Lessing mit derselben etwas ganz Neues aufstellte und aufstellen wollte, indem er einfach auf die Alten hinwies, die das Gesetz der Schönheit für das ganze weite Gebiet der Kunst nicht nur thatsächlich befolgt, sondern auch in der Theorie als Prinzip aufgestellt hatten, so mußte doch damals, zur Zeit des Erscheinens des „Laokoon" die mit voller Unbedingtheit ausgesprochene Forderung, der Künstler solle in allen seinen Gebilden ausschließlich auf die höchste Schönheit hinarbeiten — auch die Darstellung des „gemeinen Schönen, des Schönen niederer Gattung" hält Lessing für nicht vereinbar mit den reinen Zwecken der Kunst — einen gewaltigen Sturm in den Reihen der Künstler sowohl wie der Kunstgelehrten hervorrufen. Fand die Lessingsche Forderung Anklang und Anerkennung, so stürzte fast alles, was in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Kunst gelehrt und geschaffen war, rettungslos in Trümmer. Und dieser Anklang, diese Anerkennung, sie blieben nicht aus; ja, so rasch erfolgten sie, daß die Angegriffenen gar nicht erst Zeit fanden, sich von ihrer Bestürzung zu erholen und auf Mittel zur Abwehr zu sinnen. In der That wurde von den Begründern und Anhängern der beiden alten, vorlessingschen Schulen, der Gottsched-Leipziger und der Bodmer-Züricher, die, in wesentlichen Beziehungeu sich schroff gegenüberstehend, doch von dem gleichen Prinzip, der unbedingten Naturnachahmung ausgingen, der Kampf mit Lessing kaum aufgenommen. Gottsched, überdies schon lange durch die siegreichen Schweizer zurückgedrängt, starb wenige Monate nach dem Erscheinen des „Laokoon"; Bodmer, ebenfalls schon bejahrt und in einseitiger Vorliebe für die so lange von ihm gepredigten alten Grundsätze und für seine alten Muster erstarrt, brachte den neuen Bestrebungen nicht das geringste Interesse

entgegen, und Klopstock, obwohl damals im kräftigsten Mannesalter stehend, ruhte, bei frühzeitig versagender poetischer Zeugungskraft, bereits auf seinen Lorbeeren und ließ nur noch seine blut- und fleischlosen Gestalten eine ganze Weile lang an dem endlosen Drahtgestänge seiner Messiaskomposition in alter Weise sich weiterschleppen. Alle jugendlich frischen, aufstrebenden Geister aber griffen die alte, nun wieder jung gewordene Lehre von der alle wahren Kunstschöpfungen durchleuchtenden unbedingten Schönheit begierig auf, ob auch, wie gerade Herder, in lebhafter Bekämpfung einzelner, im „Laokoon" aufgestellter Sätze, und vor allem haben unsere großen Zwei, Goethe und Schiller, eine Reihe von Werken geschaffen, die ganz von dem Zauber einer Schönheit, wie selbst Lessing sie kaum nur ahnte, erfüllt sind. — Die drei bildenden Künste, Architektur, Skulptur und Malerei, erschlossen, durch die politischen Zeitverhältnisse in ihrer Entwickelung gehemmt, erst später, erst seit der Befreiung der Völker Europas von dem napoleonischen Joche, sich dem von „Laokoon" ausstrahlenden Lichte. Wie dann aber gerade sie, die zuletzt folgten, zuerst wieder in der jüngsten Zeit, schließlich auch die Poesie nach sich ziehend, in die verlassenen Bahnen der reinen Naturnachahmung zurückzulenken begonnen haben, freilich bei den Romanen und den ihnen nachtretenden Slaven mehr als bei uns, um, ausgestattet mit unendlich erhöhtem technischen Vermögen, mit ihren falschen Scheinreizen die Gemüter zu verlocken und allem reinen Kunstgeschmack abwendig zu machen, das dürfen wir hier nicht weiter verfolgen; das aber sei bemerkt, daß gerade unsere gebildete Jugend es nötig hat, sich mit den wahren Zwecken der Kunst, wie Lessing sie uns erschlossen hat, bekannt zu machen, um eine feste Position zu gewinnen, von der aus sie sich und was Edles und Hohes in ihr lebt, gegen die Verlockungen der welschen oder verwelschten Afterkunst verteidigen kann. Deshalb wollen wir uns bemühen, diese beiden einerseits in schroffem Gegensatze zu einander stehenden, andererseits doch wieder ineinander greifenden Prinzipien der Naturnachahmung und der Darstellung des Schönen in ihrer wahren Bedeutung und ihrem gegenseitigen Verhältnis an der leitenden Hand Lessings möglichst klar zu erkennen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf den Stand dieser Frage vor Lessing. Wie schon erwähnt, findet sich trotz der mannigfachen Differenzpunkte, die zwischen dem Leipziger Professor Gottsched und den beiden Züricher Professoren Bodmer und Breitinger bestanden, doch völlige Übereinstimmung bei ihnen in Bezug auf den Satz von der Nachahmung der Natur durch die Kunst. In der berühmten, von Bodmer geleiteten kunstkritischen Zeitschrift „die Diskurse der Maler", die in den Jahren 1721—1733 erschien, sagt Bodmer im 20. Diskurse des 1. Teils: „die

Natur ist in der That die einzige und allgemeine Lehrerin derjenigen, welche recht schreiben, malen und ätzen; ihre Professionen treffen darin genau überein, daß sie sämtlich dieselbe zum Original und zum Muster ihrer Werke nehmen, sie studieren, kopieren, nachahmen. Alles, was keinen Grund in der Natur hat, kann niemand gefallen als einer dunklen und ungestalten Imagination ... Ihr sehet aus diesem, worin die Verwandtschaft der Schreiber, der Maler und der Bildhauer besteht, nämlich in der Gleichheit des Vorhabens; sie suchen sämtlich die Spur der Natur, sie belustigen durch die Ähnlichkeit, welche ihre Schriften, Bilder und Gemälde mit derselben haben." Nicht viel anders spricht sich Gottsched in seinem „Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen" vom Jahre 1730 aus. Hier lesen wir im 2. Kapitel des ersten Teils: „Alle Kunst ist Nachahmung der Natur. Der Maler ahmet sie durch Pinsel und Farben nach, der Musikus durch den Takt und die Harmonie, der Poet aber durch taktmäßig abgemessene und sonst wohl eingerichtete Rede, oder, welches gleichviel ist, durch eine harmonische und wohlklingende Schrift, welche wir ein Gedicht nennen."

Viel breiter noch und eingehender wird dasselbe Thema in demselben Sinne von Breitinger in seiner „kritischen Dichtkunst" vom Jahre 1740 behandelt. Alle fordern sie unbedingte, schrankenlose Nachahmung der Natur; kopiert soll die Natur werden, d. h. in allen ihren Erscheinungen möglichst genau mit allen Einzelheiten nachgeahmt werden. Je getreuer die Natur nachgebildet ist, je mehr das Kunstwerk in allen Zügen dem durch die Natur dargebotenen „Original" entspricht, desto vollkommener ist die künstlerische Leistung, und das Spezifische des ästhetischen Genusses besteht in der Wahrnehmung, daß das vorliegende Kunstwerk eine genaue Wiedergabe des nachgeahmten Naturgegenstandes ist. Da nun der Maler, so führten die Schweizer weiter aus, durch seine Mittel der Darstellung die Nachahmung der Natur am vollkommensten erreichen kann, so sollen die andern Künstler, auch der Dichter, bei ihm in die Schule gehen, ihm seine Weise der Darstellung ablauschen und sie möglichst zu der ihrigen machen. Der Maler kann doch nun aber nur körperliche Gegenstände nachahmen, und so ergab sich konsequenterweise auch für den Dichter die körperliche Welt, die sichtbare Natur als Hauptgegenstand der Darstellung und „der Schilderungssucht war damit Thür und Thor geöffnet." Der praktischen Verwertung dieser Theorie entsprangen solche monströsen Erscheinungen wie Bodmers „Noachide", in der von neun Gesängen drei allein der Beschreibung der Arche gewidmet sind. Auf diese Quelle ist auch das Behagen am Schildern, das im Wettverein mit der Redseligkeit alle Handlung ertötet, in Klopstocks „Messiade" zurückzuführen; selbst in den wenigen Dramen der Bodmerschen

Schule ist in der Reduktion der Handlung das Mögliche geleistet worden. Zu einer solchen vollständigen Verkennung der wirklichen Aufgaben der Poesie mußte die Lehre von der unbedingten Nachahmung der Natur führen. Zu einer wahrhaft rettenden, befreienden That wurde da das Machtwort, das Lessing im „Laokoon“ und noch vernehmlicher zwei Jahre später in der „Hamburger Dramaturgie“ sprach. Führen wir uns die Worte Lessings aus unserm 2. Kapitel vor: „Wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne ... Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst ... Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.“ Die volle Bedeutung dieser goldenen Worte Lessings geht uns erst auf, wenn wir sie mit den vorher angeführten Tiraden Bodmers und Gottscheds vergleichen. Diese verlangten unbedingte Nachahmung der Natur; Lessing verlangt ebenso unbedingte Darstellung des Schönen. Wird nun aber, indem zum obersten Gesetz für den Künstler die Darstellung des Schönen erhoben wird, demselben die Nachahmung der Natur untersagt? Gewiß nicht! Die beiden Sätze: „Kunst ist Darstellung des Schönen“ und „Kunst ist Nachahmung der Natur“ vertragen sich vollkommen miteinander, nur erhält der Satz „Kunst ist Nachahmung der Natur“ seine festen Grenzen zugewiesen durch den obersten Fundamentalsatz „Kunst ist Darstellung des Schönen“. Hat dieser letzte Satz allgemeine Giltigkeit, so kann der andere nur noch beschränkte Giltigkeit haben, und diese Beschränkung spricht eben Lessing aus mit den Worten: „Die Griechen haben die Malerei auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt“, nur daß wir diesen Ausspruch auf das ganze Gebiet der Kunst ausdehnen und demgemäß sagen: alle Kunst ist Nachahmung schöner Natur. Alles was der Künstler, nicht nur der bildende Künstler sondern auch der Dichter (und Musiker) darstellt, ist Nachahmung, die Griechen bezeichneten alle künstlerische Thätigkeit mit „μίμησις“, und was kann der Künstler anderes nachahmen als die Natur? Freilich müssen wir Natur hier im weitesten Sinne als alles, was aus Gottes Schöpferhand hervorgegangen ist, fassen, und das ist doch nicht nur die mit dem Auge wahrnehmbare körperliche Welt, nicht nur die sinnlichen Dinge

an sich, sondern auch die übersinnlichen Eigenschaften und Kräfte, die uns die Materie als belebt, bewegt, beseelt erscheinen lassen. Der vornehmste Gegenstand der Darstellung ist für alle Kunst das höchste uns in Gottes Schöpfung bekannte Wesen, der Mensch, wir selbst, und nicht nur der Mensch als sinnliches Naturwesen, sondern auch der Mensch mit seinen natürlichen Trieben, Neigungen, Leidenschaften, der Mensch als empfindendes und als handelndes Wesen. Fassen wir so den Begriff Natur, so kann selbst die lebhafteste Phantasie nichts ersinnen und gestalten, wozu die Natur ihr nicht die Vorlage geboten, — der bildende Künstler nichts, was ihm nicht in der sichtbaren Natur der körperlichen Welt, der Dichter nichts, was ihm nicht in der geistigen Natur des empfindenden und handelnden Menschen in Anschauung oder Erfahrung entgegengebracht worden ist. Wenn wir nun aber so alles, was von dem Künstler geschaffen wird, als Nachahmung der Natur zu bezeichnen haben, so darf doch der Künstler, das ist der Sinn und die Bedeutung des Satzes „Kunst ist Darstellung des Schönen" nichts darstellen, was in der Natur nicht selber schon das Gepräge des Schönen trägt. Hiernach ist die Nachahmung alles in der Natur Häßlichen oder auch nur Nichtschönen ausgeschlossen; selbst die Hervorbringung der größten Naturähnlichkeit, das genaueste Kopieren des Naturgegenstandes kann an sich nie als künstlerische Aufgabe bezeichnet werden. Wenn Lessing so im 2. Kapitel des „Laokoon" das Nachahmungsgebiet für die Kunst auf das Schöne in der Natur beschränkt, so thut er im siebzigsten Stücke der „Hamburger Dramaturgie" noch einen wichtigen Schritt weiter, indem er zeigt, daß auch nicht einmal das Naturschöne schlechthin vom Künstler nachgeahmt, d. h. genau so dargestellt werden darf, wie die Natur es ihm bietet; — auch das Kopieren des Naturschönen bringt noch kein wirkliches Kunstwerk hervor, oder mit andern Worten: Das Kunstschöne ist von dem Naturschönen wesentlich verschieden, und das Naturschöne muß erst umgestaltet werden, um zum Kunstschönen werden zu können. Sehen wir uns zunächst die betreffende Stelle der „Hamburgischen Dramaturgie" an, sie lautet: „Es giebt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es giebt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle als die Natur, sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist: jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. In der Natur ist alles mit allem verbunden, alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich, eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um

endliche Geister an dem Genusse derselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken leiten zu können. Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens, ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu vielen Empfindungen gar nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen was wir träumen. Die Bestimmung der Kunst ist es, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, und die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles was wir in der Natur von einem Gegenstand oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raum nach, absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als er nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet. Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belang läuft querein, so suchen wir der Zerstreuung, die uns diese droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr, und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschen". — Diese für das Verständnis der wahren und eigentlichen Aufgaben der Kunst, wie Lessing dieselben so unendlich höher auffaßt als seine Vorgänger, hochbedeutsame Stelle präzisiert in ihrem ersten Teile noch schärfer den bereits im „Laokoon" aufgestellten und von uns besprochenen Satz, daß ein getreues Kopieren aller möglichen Naturgegenstände, auch der häßlichen, nimmermehr Aufgabe der Kunst sein könne; in ihrem zweiten Teile aber enthält sie die nicht minder wichtige Bestimmung, daß auch das Schöne der Natur nicht einfach vom Künstler kopiert werden dürfe, und zwar deshalb nicht, weil die Natur ihr Schönes nie rein und unvermischt biete, das von der Kunst erzeugte Schöne aber diesen Charakter des Reinen und Unvermischten der hohen Bestimmung der Kunst gemäß tragen müsse. Im Verlaufe seiner Ausführung zeigt Lessing dann genauer, worin diese hohe Bestimmung der Kunst besteht, und wie an sie jene Eigenschaften notwendig geknüpft sind. Suchen wir nun die Gedanken dieses zweiten Teiles dadurch, daß wir sie zerlegen, ausführen, variieren, uns möglichst zu eigen zu machen.

Kein Künstler kann mittelst seiner Phantasie allein irgend ein Gebilde erschaffen; er muß seinen Stoff der Natur entnehmen, der bildende Künstler der materiellen Natur, der Dichter der geistigen Natur des Menschen und dem natürlichen Verlaufe der Dinge im Leben des Menschen.

Aber nicht alles, was die Natur bietet, darf von dem Künstler als Stoff verwertet werden; nur das Schöne der Natur darf er nachahmend darstellen, und selbst dieses darf er in seinen Schöpfungen nicht einfach, so wie sie es ihm bietet, nachahmen. Zum Wesen des Schönen in der Kunst gehört die vollendete Harmonie, d. h. das vollständige Zusammenstimmen aller einzelnen Teile, ihr richtiges Verhältnis zu einander, ihr lückenloser Zusammenschluß zu einem einheitlichen Ganzen. Danach darf der schöne Gegenstand, den die Kunst hervorbringt, einerseits nichts enthalten, was nicht notwendig zu ihm gehört, und es darf andererseits an ihm nichts vermißt werden, was notwendig zu ihm gehört. Das Schöne der Kunst muß ein geschlossenes und übersichtliches Ganzes bilden, klar und verständlich, in allen Teilen wohlgefügt und wohlgeordnet. Diese volle Harmonie im engen, geschlossenen Rahmen ist nun aber in der Natur nicht vorhanden, weder in einem einzelnen Gegenstande oder in einer Verbindung zusammengehörender Gegenstände der äußeren Natur, noch in dem Verlaufe einer Begebenheit, einer Handlung oder selbst einer Empfindung.

Wohl haben wir die Ahnung einer in Natur und Menschengeschichte waltenden höheren Ordnung und Harmonie; wohl können wir vermuten, daß es einen erhabenen Standpunkt giebt, von dem aus gesehen alle die unzähligen Dinge, die für uns Staubgeborenen und am Staube Haftenden nach allen Richtungen hin in wirren Verschlingungen und Durchkreuzungen in- und auseinander laufend in nebelverschleierter Ferne sich verlieren, nach festem, über aller Mannigfaltigkeit waltenden Gesetze geordnet, als ungeheure aber harmonisch gegliederte, einheitliche Komposition erscheinen. Denken wir uns ja Gott doch als den Schöpfer des Weltalls, als eines Kosmos, d. h. eines durch ewige, feste Gesetze geleiteten, in sich die höchste Ordnung und Übereinstimmung repräsentierenden Weltgebäudes, das in allen seinen Teilen zugleich in einem uns unendlich dünkenden Werdeprozeß begriffen ist; und wir fühlen uns Gott zum höchsten Danke verpflichtet, daß er von allen Lebewesen, die wir kennen, uns allein befähigt hat, doch wenigstens Ahnungen dieser ewigen Ordnung, durch die alles Geschaffene geleitet wird, in uns auszubilden. Ja, daß er uns diese Fähigkeit verliehen hat, halten wir ja gern für eine Bürgschaft dafür, daß er unsere dunkle Ahnung in helle Gewißheit verwandeln wird, wie er uns denn bereits befähigt hat, diese Ahnungen innerhalb des kleinen Bruchteiles seiner Schöpfung, unserer Erde, des Tummelplatzes, des vorläufigen Übungsfeldes unseres selbst im Werdeprozeß befindlichen Geistes, zu bestimmterer Form von Erkenntnissen überzuführen. Philosophie, Naturwissenschaft, auch Geschichte und Sprachwissenschaft nennen wir die Zweige dieses großen Baumes menschlicher Erkenntnis. Und

nicht nur der Trieb zu erkennen, durch Beobachtung und Forschung dem Walten Gottes in seiner Schöpfung, in Natur und Geschichte nachzugehen, eignet uns als vom göttlichen Geist entsprossenen Wesen, die in langsamer Entwickelung ihrem ewigen Urquell näher und näher zu kommen trachten; ein zweiter, ebenso wichtiger und noch allgemeinerer Trieb ist uns eingepflanzt, der Trieb zu handeln, selbstbauend und wirkend, in nachahmender Thätigkeit uns unsern Kosmos im kleinen zu schaffen, indem wir das eigene Leben durch Ausgleich unserer Kräfte und Ziele harmonisch zu gestalten streben, oder indem wir im Verein mit willens- und geistesverwandten Mitarbeitern in weiteren und immer weiteren Kreisen, in Familie, Beruf, Gemeinde, Staat durch feste Ordnungen gegliederte und in regelmäßigem Betriebe erhaltene Gebilde zu schaffen uns bemühen. — Aber, wie dort auf dem Gebiete wissenschaftlicher Forschung, so hier bei der auf das praktische Leben gerichteten Thätigkeit, machen wir bei rüstigstem Vorwärtsstreben doch immer wieder nur zu bald die niederdrückende Erfahrung, daß unser Vermögen hinter den gesteckten idealen Zielen gar zu weit zurückbleibt. Die der wissenschaftlichen Forschung sich bietenden Mittel können uns bezüglich des Alls der Schöpfung nie über das Stadium des bloßen Ahnens hinausgelangen lassen und setzen uns auf unserm unmittelbaren Arbeitsfelde, der Erde, entweder auch bestimmte Schranken oder ermöglichen doch nur ganz allmähliche Fortschritte. Von den Hunderttausenden von Jahren, während welcher der Mensch schon die erhartete Kruste unseres Planeten tritt, werden kaum dreitausend von dem Lichte der Geschichte bestrahlt, weite Strecken unserer Erdoberfläche hat noch keines Forschers Auge erblickt und Erde, Luft und Wasser bergen noch ungezählte Geheimnisse, jedes eben erschlossene Rätsel läßt eine vervielfachte Zahl neuer vor uns auftauchen und belehrt uns darüber, daß unser Erdenhaus noch viele dunkle Winkel, viele unbekannte Räume in sich birgt. Und wie unser blödes Auge suchend umherirrt im Reiche des Wissens und Erkennens, haben auch unsere Nachschöpfungsversuche im praktischen Leben für Staat und Gesellschaft noch keine Bildung hervorgebracht, die irgend welche Garantien langen Bestandes darböte, zeigt auch der größten Männer Wirken und Streben kein ihnen selbst und ihren Mitmenschen völlig genügendes Resultat, ja kann niemand sich auch nur das Zeugnis ausstellen, daß er sich selbst und seinen Zielen sein Leben hindurch habe wirklich treu bleiben können. Also hier wie dort, in unserem eigenen und unserer Mitmenschen Wissen und Wollen wie in der uns umgebenden Natur, erblicken wir kein einziges Bild voll ungestörter Harmonie, sehen wir überall Anfänge ohne Ende, klaffende Risse und Sprünge, über die kein Steg hinüberführt, keinen klar sprudelnden Quell, nur trübe

Mischung. — Da hat die höchste Weisheit uns einen dritten Trieb verliehen, den künstlerischen, hat sie uns die Phantasie gegeben, die im Reiche der Träume, in der Welt des Scheines das schafft, das errichtet, gestaltet, aufbaut, was unser Erkennen und Handeln in der realen Welt der Wirklichkeit nicht zu schaffen und aufzubauen vermag, damit wir wenigstens im kleinen, engen, selbstgeschaffenen Bilde die Harmonie, die Einheit erschauen, nach der unsere Seele sich sehnt, die wir in Gottes großen Werken ahnen, aber bei der Schwäche unserer leiblichen und geistigen Organe nicht zu erfassen vermögen, die unseren Nachschöpfungen im praktischen Leben nimmermehr sich einhauchen läßt. Ein schwaches Abbild soll die künstlerische Phantasie uns schaffen des unendlichen Glanzes und der Herrlichkeit der Weltenschöpfung, ein Abbild, in dem, so klein und beschränkt es sei, das ewige Licht, welches das All umfängt, wenn auch zum Schein verflüchtigt, sich wiederspiegelt. Ein solches Abbild soll die Phantasie erschaffen und in den Werken der Kunst vor uns hinstellen, sie soll und sie kann es: im Reiche der Kunst, der wahren, ihrer hohen Aufgabe sich bewußten Kunst suchen wir nicht mehr vergeblich, hier finden wir, was die Wirklichkeit uns ewig versagt: das Ideal. Hier schwinden sie, die beengenden Schranken des realen Seins. Hier giebt es nichts Unvollendetes, keine Lücke, keine Mischung mehr; hier schauen wir alles einzelne zur Einheit gewoben; hier ist kein einzelner Teil als solcher mehr wahrnehmbar, wie in den Dingen der materiellen Natur, hier ist alles verschmolzen zur Harmonie, geht alles ohne Bruch auf in das Ganze: es zeigt sich der hüllenlose Leib in herrlicher Rundung, in vollendetem Ebenmaß der Glieder; ungemischt, ungetrübt strömt die Empfindung in ruhigen Wogen sich aus, keine ängstliche Rücksicht lenkte den Helden von der geraden Bahn nach dem Ziele ab, und kein blindes Ungefähr durchbricht mit roher Gewalt sein planvolles Handeln.

Wir haben im vorstehenden im ganzen und großen gesehen, wie für unsere menschliche Auffassung die Natur, d. h. die sichtbare Schöpfung mit allen ihren Wesen und den ihnen innewohnenden Eigenschaften und Kräften, ihrem Leben und Treiben sich darstellt; wir haben ferner gesehen, wie es im Reiche der Kunst beschaffen sein, was die rechte Kunst leisten soll. Da nun aber ein so scharf ausgesprochener Gegensatz zwischen Natur und Kunst besteht und doch alle Gebilde der Kunst Nachahmungen der Gebilde der Natur sein müssen, so drängt sich uns die Frage auf, wie der schaffende Künstler zu verfahren, welche Mittel er aufzuwenden hat, um diesen zwischen seiner Vorlage und dem, was er schaffen soll, bestehenden Gegensatz aufzuheben und auszugleichen.

Es ist selbstverständlich, daß des Künstlers erste Thätigkeit in dem Suchen nach dem Stoffe, den die Natur ihm darbieten soll, bestehen wird. Wohin er sich wendet, sieht er ihn an seinem Wege liegen: die konkreten Dinge, äußere und innere Erlebnisse, privates und öffentliches Leben in Vergangenheit und Gegenwart bergen ihn in unerschöpflicher Fülle, und doch wird die Wahl, wird das Finden oft so schwer. Die Dinge der Welt kommen den Zwecken des Künstlers so wenig entgegen; sie liegen nicht hübsch geschichtet neben oder übereinander, sie sind durcheinander geworfen; hier und da heben sich einzelne Teile hervor, die zu einander zu gehören scheinen; ob sie wirklich zu einander gehören, ist oft schwer zu erkennen; der Künstler muß erst abräumen und auseinander nehmen, ehe er einen einzelnen Gegenstand frei vor seinen Blicken liegen sieht, und selbst dann muß er noch meist die schmerzliche Erfahrung machen, daß wichtige Teile dem Gegenstande ganz fehlen, da entweder die schaffende Natur ihn noch nicht fertig gestellt hat oder er in rauhem Zusammenstoß mit anderen Gegenständen Beschädigungen erlitten hat. Nun muß der Künstler sorgfältig prüfen, ob der gefundene Gegenstand nach den vorhandenen Teilen so eigenartig, so charakteristisch, so zweckmäßig eingerichtet ist, daß die Mühe und Arbeit der durch ihn vorzunehmenden Ergänzung auch lohnenden Erfolg verspricht, oder ob das Vorhandene zu geringfügig und zu unbedeutend ist, um überhaupt einen bestimmten Charakter hervortreten zu lassen, in welchem Falle er dann seufzend über das Vergebliche der bereits aufgewandten Mühe des Suchens und der Prüfung das Suchen und Prüfen von neuem aufnehmen muß.

Tritt aber der erste Fall ein, zeigt der vorgefundene Stoff, wenn auch nicht vollkommen ausgeprägt, so doch in der Anlage vorhanden, etwas Eigenartiges, Zweckvolles, etwas, was entschieden irgend eine Seite unserer Empfindung anklingen läßt, was an sich oder durch die Verbindung seiner Teile ein allgemeines menschliches Interesse erregt, ist er mit einem Worte naturschön und somit für die nachahmende Thätigkeit des Künstlers geeignet, so beginnt nun dessen eigentliche Arbeit an demselben. War die bei dem Suchen und Prüfen entwickelte Thätigkeit, durch welche der betreffende Gegenstand aus der Verkettung und Verknüpfung mit anderen Gegenständen herausgehoben, abgesondert und von allen fremdartigen Beimischungen gereinigt wurde, ein rein geistiger und zugleich wesentlich negativer Akt, so beginnt nun eine dem Künstler speziell eigene, aus dem Geistigen schon in das Gebiet des Materiellen hinübergreifende und wesentlich positive Thätigkeit: er schaut in das ihm vorliegende Naturding oder den Naturprozeß das hinein, was demselben zur vollen Harmonie, Geschlossenheit, Charakteristik, zum vollen

Interesse noch abgeht. Indem er diese Thätigkeit ausübt, löst sich für ihn das bestimmte Ding oder der bestimmte Vorgang der Wirklichkeit, das oder der seinen Stoff bildet, allmählich, fast unvermerkt in ein Bild auf, das, der realen Existenz entbehrend, doch alle wesentlichen Bestandteile und Merkmale jenes realen Gegenstandes noch in sich faßt, in welches aber schon das hineingetragen ist, was dort zur vollen harmonischen Abrundung noch fehlte.

Diese umschaffende Thätigkeit des Künstlers ist eine Manifestation der eigenartigen Begabung, die wir Phantasie nennen, welche in der Anlage in jedem Menschen vorhanden ist, in dem Künstler aber zur vollen Entwickelung gebracht sein muß. Das mittelst der Phantasie aus dem Naturschönen geschaffene zunächst nur im Geiste des Künstlers lebende Bild nennen wir künstlerische Idee; das mittelst der Thätigkeit der Phantasie sich vollziehende Ersetzen der allem realen Sein anhaftenden Trübung und Mangelhaftigkeit durch Klarheit und Vollständigkeit nennen wir idealisieren.

Ist nun diese durch die idealisierende Thätigkeit der Phantasie des Künstlers aus dem Naturgegenstande geschaffene Idee schon das Schöne, das Kunstschöne selber, welches jeder Künstler hervorbringen soll? Nein! Dazu fehlt ihr noch die Erscheinung, sie hat noch keinen Körper, sie ruht erst noch im Geiste des Künstlers, sie hat noch nicht einmal für ihn reale Existenz, sie wogt in ihm selbst noch chaotisch hin und her, sie ist immer nur noch Keim, Anlage. Damit sie sich zur Blüte entfalten, alle ihre Reize vor das Auge der mitgenießenden Welt hinbreiten könne, muß sie einen Körper erhalten, muß sie in die Erscheinung treten; erst dann ist das Schöne wirklich geboren, ist das Naturschöne zum Kunstschönen geworden. Also: das Schöne als das Kunstschöne ist die Idee in der Erscheinung; das Kunstwerk die in die Erscheinung getretene Idee, die dargestellte Idee, und alle Kunst ist Darstellung des Schönen. Wie diese Überführung der Idee in die Erscheinung von dem Künstler ins Werk gesetzt wird, welcher Mittel er sich dazu bedient, was wir unter Technik zu verstehen haben, schlägt zu sehr in das Gebiet der praktischen Kunstübung, als daß wir uns für berechtigt halten könnten, hier uns mit diesen Fragen zu beschäftigen. Werfen wir nur noch zum Schluß einen vergleichenden Blick auf das fertige Kunstwerk und auf das, woraus es als aus seinem Rohstoff hervorgegangen ist, auf das Kunstschöne und das Naturschöne.

Das Kunstwerk, wenn anders es diese Bezeichnung mit Recht führt, repräsentiert ein Ideal, d. h. es zeigt in einer Einzelgestalt sämtliche der ganzen Gattung zukommende Merkmale in größter Vollkommenheit entwickelt, während das einzelne Naturwesen niemals in allen seinen

Teilen und Eigenschaften den Gattungsbegriff rein und vollständig aus sich ablesen läßt, oder es zeigt in einem einzelnen Vorgange, respektive einer Verknüpfung von Vorgängen ein lückenloses, planvolles, durch einen Gedanken bestimmtes Vorschreiten von einem Anfang bis zu einem Ende durch eine Reihe in gleichem Abstande voneinander stehender Entwickelungsstufen hindurch, während jeder im Leben der Wirklichkeit sich vollziehende Prozeß durch zahlreiche, nicht vorherzusehende Störungen gehemmt oder gar auf eine schon überwundene Stufe wieder zurückgeführt, dann auch wieder durch unvermutet auftretende fördernde Einflüsse rasch durch mehrere Stufen hindurchgetrieben wird, vielleicht gar mit Überspringung der einen oder der anderen. Der Anfang eines solchen Prozesses läßt sich oft gar nicht erkennen, wie er häufig auch gar kein Ende erreicht, sondern jäh abgebrochen wird oder in einen andern Bewegungsprozeß einmündet und so seine Eigenexistenz einbüßt. Das durch die Kunst geschaffene Gebilde hat ferner unbegrenzte Dauer, in ihm bleibt das Vollendete vollendet, während alle organischen Naturdinge, während der menschliche Geist selber in seinen Emanationen im Individuum auf dem Höhepunkte ihres Daseins, in der Zeit, in welcher sie sich der Vollkommenheit am meisten nähern, nur kurz verweilen, um dann rasch wieder herabzusinken und hinzuschwinden. Freilich hält auch die Geschichte die Gestalten der großen Männer und ihr Wirken fest, aber die Geschichte betrachtet, was sie waren und lebten im Lichte dessen, was es für ihre Nation, für ihre Zeit bedeutete, sowie sie selber als Produkt ihrer Nation und ihrer Zeit hingestellt werden; in der Geschichte sind sie nicht um ihrer selbst willen da, aus den Händen des Künstlers nehmen wir sie als sie selber, um ihrer selbst willen entgegen. Sie leben, sie wandeln unmittelbar vor unsern Augen, was sie thun und wirken, interessiert uns insofern, als es mit ihrem Wohl und Wehe zusammenhängt, als ihr Geist, ihr Gemüt daraus zu uns spricht und nicht nach seiner Wirkung auf andere. Bei dem geschichtlichen Bilde fragen wir danach, ob es wahr, bei dem dichterischen, ob es schön ist. Die Wahrheit verlangt, daß der geschichtliche Held nicht nur in der Größe und Einheit seines Wollens und Leistens uns gezeigt, daß auch seine Unzulänglichkeit, sein Schwanken, die ganze allgemeine Mangelhaftigkeit der menschlichen Natur in ihm uns enthüllt werde; die Schönheit verlangt, daß der dichterische Held, obgleich denkend und empfindend wie ein natürlicher Mensch, doch mit seiner moralischen Kraft, der Energie seines Willens weit über gewöhnliches Menschenmaß hinausragend, selbst im Sturze, im Vergehen noch an Größe und Herrlichkeit seine Besieger überstrahle. Aber der geschichtliche Held ist der wirkliche Mensch, der dichterische das Geschöpf des Dichters, ein Produkt der künstlerischen Phantasie, ein schönes Traumbild. Und hiermit sind wir an der

Kehrseite angelangt. Dem Ideal, das in Natur und Wirklichkeit keine Stätte findet, ist in der Kunst die Heimstatt bereitet, im Kunstwerk tritt es in die Erscheinung; aber diese Erscheinung selbst ist nur Schein; die makellos schönen Gebilde der Kunst führen nur eine Scheinexistenz im Gegensatz zu den der vollen Schöne ermangelnden, aber von frischem, trotzigem Leben erfüllten Realwesen der gottgeschaffenen Natur.

Und doch, so groß ist in jedem edlen, unverkümmerten Menschengemüt das Sehnen nach einem Zustande der Vollkommenheit, daß selbst dieser Schein der Vollkommenheit im Reiche der Kunst es im tiefsten Innern zu befriedigen, es zu erheben vermag über alles Kleinliche, Widerwärtige, Unklare der irdischen Dinge und des irdischen Lebens, daß es uns mit seliger Ahnung einer Zeit erfüllt, wo, jenseits der Grenzen des Erdenlebens, das vollendet Makellose, das Ideal nicht mehr bloßer Schein, sondern greifbare Wirklichkeit sein wird. Das also ist und soll sein das Ziel, der Endzweck aller Kunst: sie soll Bilder der Vollkommenheit erzeugen und soll damit schon hier auf Erden den Endzweck alles Seins, das Ziel der Ewigkeit uns vorführen; anstatt der Unruhe, des Unbefriedigtseins, das allem Werden anhaftet, wunschloses Ruhen in der Vollendung, ungetrübte Seligkeit.

Und nun, nachdem wir in weiterer Ausführung die Ideen Lessings über Wesen und Bestimmung der Kunst, wie über das Verhältnis der Kunst zur Natur besprochen haben, kehren wir noch einmal zur Laokoongruppe zurück, um nach Maßgabe der gewonnenen Einsichten für sie das Facit zu ziehen. Hätten die Künstler als oberstes Gesetz getreue, unbedingte Nachahmung der Natur gelten lassen, so hätten sie den Laokoon schreiend dargestellt. Da sie aber das Gesetz der Schönheit als oberstes Prinzip walten ließen, mußten sie das Schreien in Seufzen mildern. Der bildende Künstler und der Bildhauer insbesondere hat in erster Linie den Menschen als das vollkommenste Gebilde der organischen Welt seiner körperlichen Erscheinung nach darzustellen, und muß, jenem obersten Prinzip zufolge, ihn in reinster Schönheit darstellen. Wenn nun der heftige körperliche Schmerz, wie alle leidenschaftliche Affekte überhaupt, die körperliche Schönheit entstellt, so ergäbe sich daraus der Satz, daß der bildende Künstler starke Affekte oder vielmehr Situationen, bei denen das Hervortreten starker Affekte das Naturgemäße wäre, gar nicht zur Darstellung bringen soll, und wir haben schon im 1. Kapitel gesehen, daß die großen Meister der Blüteperiode der griechischen Skulptur dies auch ganz vermieden haben. Das Urteil über die Laokoongruppe muß danach lauten: Indem die Künstler sich an das oberste Gesetz der Kunst, das Gesetz der Schönheit hielten, haben sie die Naturwahrheit verletzt. Nachdem sie einmal diesen bestimmten Stoff gewählt hatten, mußten sie so verfahren,

wie sie es gethan, aber sie hätten eben einen solchen Stoff, der sie in die Notwendigkeit versetzte, entweder die Naturwahrheit oder die Schönheit zu verletzen, nicht wählen sollen. Daß trotzdem die Nachwelt den großen Meistern, deren herrliches Werk ebenso für ihr vollendetes technisches Geschick wie für ihren hohen Kunstverstand ein vollgiltiges Zeugnis ablegt, zur lebhaftesten Dankbarkeit verpflichtet ist, weil sie uns zeigen, wie dieser unlösbare Widerstreit dennoch nahezu vollständig von ihnen gelöst worden ist, werden wir an anderer Stelle zu sehen Gelegenheit haben. (Vergl. Anhang, Thema 2d.)

## Drittes Kapitel.

Es wird vollständig gelesen. Während des Lesens werden folgende Bemerkungen gemacht: La Mettrie, französischer Materialist, am Hofe Friedrichs d. Gr., gest. 1751. — Timomachus, aus Byzanz, Diadochenzeit.

Der Gang der Darlegungen im „Laokoon" ist kein systematischer, sonst hätte an das 2. Kapitel, in welchem die Darstellung des Schönen als alleinige Aufgabe aller Kunst bezeichnet worden ist, sich gleich das 16. Kapitel schließen müssen, in welchem die Darstellung schöner Körper als Aufgabe der bildenden Kunst, die Darstellung schöner Handlungen als Aufgabe der Dichtkunst hingestellt wird. Daß dies nicht geschehen ist, daß Lessing erst auf langem Umwege dahin gelangt, können wir auf der einen Seite bedauern, weil dadurch, daß diese beiden Bestimmungen, die dem bildenden Künstler das Gebiet der Körper, dem Dichter das der Handlungen als ihren eigentlichen Darstellungsbereich zuweisen, uns fehlen, in mancher der dazwischen liegenden Erörterungen die wünschenswerte völlige Klarheit nicht zu tage tritt; auf der andern Seite aber müssen wir zu Lessings Rechtfertigung uns immer wieder vorhalten, daß die systematische Behandlung einer Wissenschaft erst dann möglich ist, wenn sämtliche Prinzipien derselben, wie die Mehrzahl der aus ihnen hergeleiteten Sätze als fertiges Material zur Hand stehen. Im „Laokoon" aber sehen wir Lessing erst bei der Arbeit, dieses Material herbeizuschaffen; wir sehen, wie er in langsamer, mühevoller Förderung jene Prinzipien den Tiefen enthebt, damit dereinst auf ihnen, als ihrem Fundamente, der Bau der neuen Wissenschaft vollständig errichtet werden könne. Wenn wir nun so bei der Lektüre des „Laokoon" den ruhigen, stetigen Fortschritt bisweilen vermissen, so werden wir doch wieder reichlich dadurch entschädigt, daß wir den geistvollsten Kritiker nnd einen unserer schärfsten Denker so unmittelbar bei der Arbeit, beim selbständigen Schaffen sehen, daß wir direkt an die Fundstätte geführt werden und Zeugen der Hebung der wertvollsten Schätze sein dürfen. Es gewährt das eine Freude und

einen Reiz ganz eigener Art, wie sie uns kaum bei der Lektüre eines wissenschaftlichen Werkes vor und nach Lessing zu teil werden. Verkümmern aber werden wir uns diese Freude nicht, wenn wir bei den Besprechungen der folgenden Kapitel hier und da das Resultat der Untersuchung des 16. Kapitels vorwegnehmen und als bereits festgestellt ansehen, daß der Bildhauer und Maler eigentlich nur Körper, der Dichter eigentlich nur Handlungen und, fügen wir hinzu, Empfindungen darstellen kann. Doch nun zu dem Thema des 3. Kapitels!

Winckelmann wie Lessing glaubten in der Laokoongruppe eine über die Natur hinausgehende Beherrschung des Affekts konstatieren zu müssen. Indem sie der Ursache dieser Erscheinung nachgingen, fand Winckelmann als solche das Prinzip der stillen Größe, die, im Nationalcharakter der Griechen ruhend, über alle Gebilde der griechischen Kunst ihre keusche Weihe ausgieße, Lessing dagegen in siegreicher Bekämpfung der Winckelmannschen Ansicht das Prinzip der Schönheit, das von jeher in aller echten Kunst sich offenbart habe. Das Gesetz der Schönheit hat in der Kunst allgemeine Geltung, aber aus diesem Gesetz entspringen für die einzelnen Künste ganz verschiedene Bestimmungen. So verbietet es dem bildenden Künstler die Darstellung leidenschaftlicher Affekte, aber wir haben schon im 1. Kapitel gesehen, daß die hervorragendsten Dichter der Griechen im Epos und in der Tragödie sich solche Darstellungen im weitesten Umfange gestattet haben, und es ist nun zu untersuchen, warum in dieser Beziehung dem Dichter erlaubt ist, was sich dem bildenden Künstler versagt, warum bei dem Dichter das mit dem Gesetz der Schönheit in Einklang steht, was bei dem bildenden Künstler mit diesem Gesetz nicht in Einklang zu bringen ist. Diese Untersuchung wird in dem 4. Kapitel geführt; in unserm 3. Kapitel verweilt Lessing noch ausschließlich bei der bildenden Kunst, um noch andere, ebenfalls mit dem Wesen der Schönheit zusammenhängende Gesichtspunkte für das Verbot der Darstellung der heftigen Affekte geltend zu machen.

Die Phantasie des Künstlers ist es, die durch die Umgestaltung des Naturschönen zur Idee, welche ihrerseits wieder in die Erscheinung überzuführen ist, das Kunstschöne, das Kunstwerk erschafft. Ohne die Phantasie des Künstlers kann kein Kunstwerk entstehen, aber ohne die Phantasie des Beschauers oder Hörers kann auch kein Kunstwerk verstanden und genossen werden. Der phantasielose Mensch steht den Gebilden der Kunst verständnislos, er steht ihnen fremd und kalt gegenüber, er bringt nichts herzu, womit er sie erfassen, nichts, woran sie ihn fassen könnten. Freilich braucht die Phantasie des Genießenden nicht so intensiv zu sein wie die des Schaffenden; die Phantasie des Künstlers muß produzieren, die des Kunstfreundes braucht nur reproduzieren zu können, d. h. der

Letztere muß das, was der Erstere durch die freie Thätigkeit der Phantasie erschaffen hat, an der Hand des Kunstwerkes geistig nachschaffen können; er muß im stande sein, aus dem Kunstwerke die Idee abzulesen, ja noch mehr, er muß im stande sein, von der Idee auf den dem Künstler von der Natur, der Wirklichkeit gebotenen Rohstoff, auf das Naturschöne, aus und nach dem die Idee erst gebildet worden ist, zurückzugehen. Soll nun aber der mit dem Durchschnittsmaß von Phantasie ausgestattete Kunstfreund dieser Aufgabe, deren Lösung allein ihm den vollen ästhetischen Genuß gewähren kann, mit ganzem Erfolge nachkommen, so muß der Künstler in seinem Werke ihm auch die dazu erforderliche Handhabe bieten, er muß seiner Phantasie das nötige Material für ihre reproduzierende Thätigkeit darbieten. Stellt ein Werk der bildenden Kunst ruhende Körper dar, so hat der Beschauer seiner Phantasie keine große Anstrengung zuzumuten, der volle ästhetische Genuß wird ihm mühelos zu teil: nachdem in kürzester Frist die Idee des Künstlers ihm aufgegangen, kann er sich mit Behagen in alle die schönen Einzelheiten versenken, deren jede an ihrem Teil die Idee in klarer Weise wiederholt. Hat aber der Bildhauer oder der Maler sich in einem Werke die Aufgabe gestellt, belebte Handlung, eine bewegte Situation vorzuführen, so werden die Anforderungen an die Phantasie des Beschauers gewaltig gesteigert, und der Künstler, der durch sein Werk diese Anforderungen an ihn stellt, muß ganz besondere Sorgfalt darauf verwenden, ihm diese Arbeit nicht nur überhaupt zu ermöglichen, sondern sie ihm auch, soweit thunlich, zu erleichtern. Sehen wir zu, wie er dabei zu verfahren hat. Die Hauptschwierigkeit, in einem Werke der Plastik oder Malerei bewegte Handlung vorzuführen und verständlich zu machen, liegt in dem Umstande, daß jede Handlung aus einer Anzahl verschiedener, wenn auch untereinander verbundener Momente besteht, das Werk der bildenden Kunst aber nur einen einzigen Moment wiedergeben kann. Wie diese Schwierigkeit zu heben ist, lehrt uns Lessing mit den folgenden Worten des 3. Kapitels: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben." Den fruchtbarsten Moment also soll der Künstler in diesem Falle wählen, denjenigen, welcher der Phantasie des Beschauers am

meisten freies Spiel läßt, soviel Spiel läßt, daß sie im stande ist, aus dem einzigen dargestellten Moment alle übrigen, aus denen die Handlung sich zusammensetzt, zu ergänzen, sodaß der Beschauer mit Hilfe seiner Phantasie sich geistig die ganze Handlung mit allen aufeinander folgenden Momenten als geschlossenes, lückenloses Ganzes aufzubauen vermag; nur wenn ihm dies gelingt, wird er die in dem Kunstwerk zum Ausdruck gelangte Idee völlig zu erfassen, ja auf den Rohstoff, nach welchem die Idee gebildet ist, zurückzugehen vermögen. Welches wird nun aber dieser Moment in der Folge der Momente sein, aus denen die ganze Handlung besteht? An die eben citierte Stelle schließt Lessing noch den Satz an: „In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil — unserer Einbildungskraft möglichst freies Spiel zu lassen — weniger hat als die höchste Staffel desselben." In jeder belebten Handlung entwickeln sich Affekte, die sich allmählich steigern und deren höchster Grad, zumal wenn die Handlung einen tragischen Ausgang nimmt, auf die letzten Stadien derselben fallen muß. Das Bestreben des Handelnden, sein Ziel zu erreichen, und damit auch sein Kraftaufwand besteht bis unmittelbar an das Ende, aber bei dem allmählichen Erlahmen der Kraft infolge der unausgesetzten Anstrengung und der deprimierenden Wirkung der Mißerfolge, muß der Einsatz an Willen sich steigern, um einen Ausgleich zu schaffen, und diese gewaltsame Steigerung der moralischen Anstrengung bedingt notwendig die Erhöhung des Affekts, ja sie ist mit diesem identisch. Der Pathos des tragischen Helden erscheint uns da am gewaltigsten, wo die Katastrophe hereinzubrechen beginnt. Lessing verbindet damit noch den Gedanken, daß, wenn der stärkste Affekt in dem Werke des Malers oder des Bildhauers zur Darstellung gebracht wird, der Blick vorwärts der Phantasie nichts mehr darbietet, weil die ganze Handlung damit schon unmittelbar an das Ende gerückt ist, alles Vorhergehende aber dem höchsten Grade des Affekts gegenüber nur von schwächerem Interesse erscheint, sodaß der Phantasie kein Anreiz geboten wird, sich damit zu beschäftigen. Wir dürfen im Verfolge der Gedankenreihe, die wir oben eröffnet haben, zu dem Gedanken Lessings, daß bei Darstellung stärkster an das Ende der ganzen Handlung fallender Affekte die Phantasie am Vorwärtseilen behindert wird, weil es kaum mehr etwas Vorliegendes giebt, weil ihr Flug sich wieder senken muß, noch ehe er den rechten Aufschwung genommen, ergänzend den Gedanken hinzufügen, daß in diesem Falle die in das Dahinterliegende sich versenkende Phantasie sich zu großen Schwierigkeiten ausgesetzt sieht, ihr zuviel zugemutet wird mit der Forderung, die ganze Reihe von Momenten von dem Beginne der Handlung bis zu ihren Endstadien sich zu konstruieren. Eben aus diesem Gesichts-

punkte ergiebt sich für den bildenden Künstler, der, indem er einen Moment der Handlung herausgreift, um ihn zu einer Situation zu fixieren, indirekt doch diese Handlung selbst darstellen will, die Notwendigkeit, möglichst den genau in der Mitte gelegenen Moment auszuwählen als denjenigen, von welchem aus der Beschauer ebenso viele Momente der Handlung vor sich als hinter sich erblickt; seine Phantasie ist dann nach beiden Richtungen, vorwärts und rückwärts, vor eine gleich große Aufgabe gestellt.

Vergleichen wir die zu einem Höhenpunkte sich zuspitzende Handlung mit den eine Seitenfläche einer Pyramide begrenzenden Kanten, so muß der von dem Künstler zu wählende Standpunkt der Spitze der Pyramide entsprechen, von welcher aus sich der Blick gleichmäßig nach den beiden Kanten, die in der Spitze zusammenlaufen, aufthut. Der so gewählte Moment ist der fruchtbarste, welcher der Einbildungskraft das freieste Spiel läßt. Sehen wir nun zu, ob und in welchem Umfange die Verfertiger der Laokoongruppe dieser Forderung nachgekommen sind.

In der Gruppe ist der Untergang des troischen Priesters Laokoon und seiner beiden Söhne dargestellt. Das Kunstwerk zeigt uns die Handlung bis zu dem Momente vorgeschritten, wo Laokoon, obwohl unter den Umwindungen der Schlangen schon furchtbar leidend, noch im Vollbesitze seiner Kraft mit denselben ringt, während der jüngere Sohn schon im Verscheiden ist, der ältere dagegen eben erst mit einem Arm und einem Bein in den entsetzlichen Ring hineingeflochten wird.

Welche Bilder wird nun unsere von diesem dargestellten Momente an bis zum Beginn der ganzen Handlung sich rückwärts bewegende Phantasie der Reihe nach uns vorführen?

Erstes Bild. Der jüngste Sohn ist von den Schlangen bereits ganz umwunden, wehrt sich aber noch gegen sie mit dem ganzen Aufgebote seiner schwachen Kraft. Der zu seiner Rettung herbeigeeilte Vater ist bei seinem Versuche, sein Kind von den Schlangen zu befreien, soeben gleichfalls von ihnen erfaßt worden und bemüht sich sie abzustreifen. Der älteste Sohn, entsetzt über die Gefahr der Seinen, eilt auf Vater und Bruder zu.

Zweites Bild. Soeben wird der jüngste Sohn von den aus dem Meere emporgetauchten Schlangen erfaßt, der Vater eilt auf ihn zu, der älteste Sohn steht noch abseits am Altare.

Drittes Bild, erstes der ganzen Handlung. Wir sehen Laokoon am Altare, im Begriff das Opfer darzubringen; ihm zur Seite stehen die beiden Söhne; die Schlangen tauchen aus dem Meere empor. Dies ist die Situation, bis zu welcher die Phantasie bei ihrer Rekonstruktion der Handlung „Untergang des Laokoon und seiner Söhne" naturgemäß zurückgehen kann.

Lassen wir nunmehr die Phantasie die Bilder hervorbringen, welche von dem durch die Gruppe dargestellten Momente an den weiteren Verlauf der Handlung bis zu ihrem vollständigen Abschluß bezeichnen.

Erstes Bild. Der jüngste Sohn ist tot; die Kraft des Vaters ist erlahmt, er hat den Kampf aufgegeben und ist dem Verscheiden nahe; der älteste Sohn kämpft noch mit aller Kraft gegen die Schlangen an, die ihn aber bereits völlig umwunden haben.

Zweites Bild. Auch Laokoon ist tot, der älteste Sohn hat den Kampf aufgegeben und ist dem Verscheiden nahe.

Drittes Bild, letztes der ganzen Handlung. Die drei Körper liegen entseelt auf dem Boden, die Schlangen verschwinden unter dem Altare.

Von vorn wie von hinten gezählt, ist der dargestellte Moment der vierte. Die sieben Momente, in welche die Handlung sich zerlegt, bezeichnen einen durchaus gleichen Fortschritt, stehen in gleichem Abstande voneinander, die Handlung ist übersichtlich, harmonisch, abgeschlossen, der dargestellte Moment fällt genau in die Mitte. Aber nicht allein in dieser glücklichen Wahl der mittleren als des furchtbarsten Momentes zeigt sich die Weisheit der Künstler, sondern auch darin, daß sie durch die drei verschiedenen Stadien des Leidens in den drei Personen der Gruppe uns die Rekonstruktion der ganzen Handlung so außerordentlich erleichtern. Der Zustand des ältesten Sohnes in dem dargestellten Momente, verglichen mit dem des Vaters und des Bruders in dem gleichen Momente, zeigt uns wie von selber den Zustand des Vaters im unmittelbar vorhergehenden und den Zustand des Bruders im zweitvorhergehenden Momente; der Zustand des jüngsten Sohnes im dargestellten Momente zeigt uns gleichfalls den des Vaters im unmittelbar nachfolgenden und den des Bruders in dem auf diesen folgenden Moment, und die den Anfang und den Schluß bildenden Situationen der drei aufrecht dastehenden und der drei am Boden liegenden Körper reihen sich ebenso selbstverständlich als abschließende, umrahmende Teile der ganzen Handlung an die übrigen an.

So sehen wir, wie hier einerseits der Phantasie der weiteste Spielraum geboten ist, und wie diese andererseits durch die Weisheit der Künstler in bestimmt vorgezeichnete Bahnen gelenkt wird, in denen sie mühelos, ohne Anstoß sich fortbewegt.*

---

* Ein vielleicht als kleinlich zu bezeichnendes Spiel mit der Zahl „drei" mag hier unten seinen Platz finden. Der dritten Periode der griechischen Bildhauerkunst gehört die Laokoongruppe an (archaistische Periode, Hochblüte, Nachblüte). Drei Künstler haben das Werk geschaffen. Drei Gestalten bilden die Gruppe; drei verschiedene Höhenpunkte im Aufsteigen derselben werden durch die emporgehobene rechte Hand der drei Gestalten bezeichnet. Drei verschiedene Stadien der Handlung

Daraus nun aber, daß der bildende Künstler bei der Darstellung von Handlungen darauf bedacht sein muß, den fruchtbarsten Moment auszuwählen, geht unmittelbar auch das Verbot der Darstellung der stärksten Affektgrade für ihn hervor. Der fruchtbarste Moment ist der mittlere, und in diesem mittleren Stadium der Handlung besitzt auch der Affekt nur einen mittleren Grad der Stärke. Freilich ist Laokoon in dem in der Gruppe festgehaltenen Moment bereits von so furchtbaren Leiden des Körpers und der Seele heimgesucht, daß der Ausdruck verhaltenen Schmerzes in seinem Antlitz uns nicht völlig naturwahr erscheint, doch müssen wir dabei immer bedenken, daß er noch im Vollbesitze seiner Kraft ist, daß er über sie zweckentsprechend verfügen kann und wirklich verfügt; und wir wissen aus eigener Erfahrung, daß da, wo wir noch im Kampfe stehen, eben die gewaltige Anspannung aller Kräfte dem Schmerze sein Äußerstes raubt, ihm einen Teil wenigstens seiner Schärfe nimmt; im Ringen verbeißen wir den Schmerz, drängen wir ihn gewaltsam zurück; die zum Affekt gesteigerte Energie unseres Wollens, noch gestützt durch die Hoffnung auf Erfolg, erweist sich stärker als der Affekt des Schmerzes. — Zugleich soll offenbar nach der Absicht der Künstler der Schmerzaffekt Laokoons als ein mittlerer durch die gleichzeitig in den beiden Söhnen zum Ausdruck gebrachten Affekte hingestellt werden, indem diese sich einerseits als höherer, andererseits als niederer Grad kundgeben. Der höhere Grad tritt uns bei dem jüngeren Sohn entgegen, indem die ganze Furchtbarkeit des physischen Schmerzes durch die Lösung desselben von Kraftaufwand und Hoffnung freigelegt wird; den niederen Grad zeigt das Leiden des älteren Sohnes, bei dem der physische Schmerz erst beginnt, und auf dessen Seele mehr die Wahrnehmung der Leiden seiner Angehörigen als der Gedanke an das eigene Leid lastet.

Doch noch aus einem dritten, mit den beiden vorhergehenden in Verbindung stehenden Gesichtspunkte leitet Lessing die Bestimmung her, daß starke Affekte sich der Darstellung durch die bildende Kunst entziehen. Wie sie nicht dargestellt werden dürfen, weil sie die körperliche Schönheit aufheben und weil sie nie mit dem furchtbaren Momente zusammenfallen, so dürfen sie drittens auch deshalb nicht dargestellt werden, weil sie ihrer Natur nach transitorisch sind und der bildende Künstler nichts Transitorisches darstellen darf. Transitorisch faßt Lessing hier in dem engsten Sinne; danach sind ihm transitorisch diejenigen „Erscheinungen, zu deren Wesen es gehört, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können". Diese scharfe

werden durch die drei Gestalten repräsentiert; drei verschiedene Grade des Affekts werden durch sie zum Ausdruck gebracht. Drei Momente gehen dem dargestellten voraus, drei folgen ihm nach.

Begrenzung des Begriffes „transitorisch“ muß man ja festhalten; denn wenn man unter „transitorisch“ schlechtweg etwas Vorüberziehendes, nicht Andauerndes verstehen wollte, so dürfte überhaupt kein Affekt, auch nicht in seinen niederen Graden, dargestellt werden, weil jeder Affekt durch bestimmte, den gewöhnlichen Lauf des Lebens unterbrechende Anlässe hervorgerufen, eine zeitlich beschränkte Erhebung unseres Gemütsniveaus bezeichnet, nur daß bei sanfterem Hauche des Lebenswindes die Wellen langsam ansteigen und in breitem Rücken allmählich verlaufen, bei plötzlichen, heftigen Stößen im Nu jäh aufsteigen und in spitzem Winkel schroff abfallen. Doch könnten wir uns auch sehr starke Affekte als einige Zeit hindurch dauernd vorstellen, brauchten wir sie uns auch nicht als plötzlich ausbrechend zu denken, könnten wir sie uns als in allmählicher Steigerung aus niederen Graden zu voller Höhe anwachsend und ebenso allmählich erlöschend oder wieder zu niederen Graden sich ermäßigend vorstellen, so gilt doch nicht das Gleiche von den leidenschaftlichen Äußerungen derselben, nicht von dem markerschütternden Aufschrei, nicht gegenteils vom Aufjauchzen der Freude oder vom herausplatzenden Gelächter; lediglich von den Äußerungen des Affekts kann aber bei Werken der bildenden Kunst doch die Rede sein, wo nur das sinnlich Wahrnehmbare der Dolmetscher des Innerlichen ist, und zwar zunächst auch nur das sichtbar, nicht das hörbar Wahrnehmbare, welches letztere, wie Schreien, Jauchzen, Lachen, dann freilich durch die Stellung der Gesichtsmuskeln der Wahrnehmung durch das Auge vermittelt wird. Diese Äußerungen des Affekts sind stets transitorisch im Sinne Lessings: plötzlich dem Gehör sich verkündend, plötzlich die Veränderung des Gesichtsausdrucks hervorrufend, verhallen sie ebenso plötzlich, lassen sie ebenso plötzlich die gewaltsame Verzerrung der Gesichtsmuskeln wieder schwinden. Diese transitorischen Äußerungen der höchsten Affektgrade eignen sich nicht für die Darstellung durch die bildende Kunst, weil erstens bei der Darstellung von Handlungen der eine darstellbare fruchtbare Moment als in die Mitte gestellt für uns zum Ruhepunkte werden muß, von dem aus unsere Phantasie vorwärts und rückwärts sich bewegt, und das Transitorische jede Ruhe aufhebt, außerdem aber das Plötzliche bei seinem momentanen, vermittelungslosen Charakter überhaupt auf Vorher oder Nachher keinen Schluß erlaubt, da nur bei der Stetigkeit, dem Zusammenhange der Aufeinanderfolge ein Schließen von einem Moment auf andere möglich ist, und weil zweitens bei der Darstellung von nicht in bewegter Handlung, sondern in Ruhe befindlichen Körpern wir keine Veranlassung zu heftiger Gemütserregung wahrnehmen, sodaß wir hier zu der Annahme genötigt wären, daß Schreien, resp. Lachen das charakteristische Merkmal der in dem Kunstwerk uns vorgeführten Personen sein sollte, daß wir Irrsinnige vor uns

sähen, da normale, geistiggesunde Menschen gewohnheitsmäßig weder vom Lach- noch vom Schreikitzel geplagt werden; bei solchen Darstellungen wäre also das Transitorische vollends unerträglich.

Fassen wir nun zum Schlusse nochmals alles zusammen, was Lessing in den drei ersten Kapiteln seines „Laokoon" über die Nichtdarstellbarkeit der heftigen Affekte durch die bildende Kunst beigebracht hat. Die Äußerungen starker Affekte, durch die bildende Kunst dargestellt, verstoßen direkt gegen das Gesetz der Schönheit, weil durch sie Verzerrungen des Gesichts und des ganzen Körpers notwendig hervorgerufen werden; sie verstoßen indirekt gegen das Gesetz der Schönheit, weil sie bei durch die bildende Kunst dargestellten Handlungen nie mit dem fruchtbaren Augenblick zusammenfallen können, dessen Wahl im Interesse der das Kunstschöne allein erfassenden Phantasie geboten ist, und weil sie ihrer Natur nach transitorisch sind, das Transitorische aber bei Vorführung von bewegter Handlung ebenfalls mit dem Charakter des fruchtbaren Momentes in Widerstreit steht, bei in Ruhe befindlichen Gestalten überhaupt keine künstlerische Idee zu repräsentieren vermag.

## Viertes Kapitel.

Nicht gelesen, sondern nur in kurzer Inhaltsangabe vorgeführt wird aus weiter unten entwickelten Gründen der ganze Abschnitt von „Wie wunderbar hat den Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt!" bis zum Schluß des Kapitels.

In enge, feste Grenzen hat das über aller Kunst waltende Gesetz der Schönheit den Bildner verwiesen. Das Höchste und Vollkommenste der sichtbaren Welt darf er nachahmend zum Ideal erheben, wagt er sich aber über die Linien, die dieses Gebiet umziehen, hinaus auf das unablässig wogende Meer der empfindenden und die Empfindung in Handlung umsetzenden Menschenseele, so muß er alsbald die Erfahrung machen, daß das Steuer dem Druck seiner Hand nur unwillig gehorcht und nach kurzer Fahrt ihm ganz entgleitet. Dieses unergründlich tiefe und unendlich weite Reich der empfindenden und handelnden Menschenseele, dessen „feuchte Pfade" sich dem bildenden Künstler als trügerisch und gefahrdrohend erweisen, es ist das Herrschgebiet des Dichters. Sicher schwebt er über die Tiefen dahin in die fernste Ferne; ja, er vermag nach seinem Willen den Sturm heraufzurufen und ihn wieder zu beschwören, die Fluten zu wilder Wut zu erregen und sie durch sein Machtgebot wieder zu glätten. Hier fühlt er sich als Herrscher, und nur selten, gezwungen nur verläßt er auf kurze Zeit sein Reich, um den festen Boden zu betreten, auf dem sein Bruder, der Bildner, als Gebieter weilt. Die

hier in vollster Körperlichkeit den schönen Leib dem Lichte darbietenden Gestalten leisten dem Ruf des Dichters keine Folge, lassen sich nicht unter sein Scepter zwingen; nur auf das Geheiß des brüderlichen Beherrschers lassen sie jeweilig sich bereit finden, sich seinem Dienste zu stellen. Weil er aber über sie keine eigentliche Gewalt übt, ist er auch entbunden von den Pflichten und Rücksichten, die der bildende Künstler ihnen gegenüber zu beobachten hat, mit andern Worten: weil es im allgemeinen nicht als die Aufgabe des Dichters bezeichnet werden kann, Körper darzustellen, so sind auch die Schranken, die das Gesetz der Schönheit dem Körper darstellenden bildenden Künstler gezogen hat, für den Dichter nicht vorhanden. Dieses Gesetz der Schönheit verbot dem bildenden Künstler starke Affekte darzustellen, zunächst weil ihr Ausdruck die Schönheit der körperlichen Form vernichtet und diese Schönheit eben diejenige ist, welche der bildende Künstler darzustellen hat. Auf die Dichtung, die den Menschen als empfindendes und handelndes Wesen, also seinen geistigen Eigenschaften nach darstellt, kann demnach ein Gesetz, das nur Körpern und körperlichen Eigenschaften gilt, keinerlei Anwendung finden, und folglich existiert für den Dichter von diesem ersten Gesichtspunkte aus ein Verbot bezüglich der Darstellung von starken und stärksten Affekten nicht. — Ebenso wenig aber läßt sich ein solches Verbot für den Dichter von dem zweiten Gesichtspunkte aus nachweisen. Der bildende Künstler durfte zweitens keine starken Affekte darstellen, weil er damit gegen die Bestimmung der Wahl des fruchtbaren Augenblicks verstoßen würde. Nun giebt es aber selbstverständlich für den Dichter, dem seine Kunst gestattet, eine Handlung ihrem ganzen Verlaufe nach, in allen ihren Momenten vorzuführen, keinen einzelnen Moment, den er zu fixieren hätte. Der fruchtbare Moment des Bildhauers oder des Malers ist für ihn nur einer der vielen Momente, die durch ihn in seinem Werke zur Darstellung gelangen. Da nun das Verbot der Darstellung der starken Affekte zur Grundlage den einen fruchtbaren Moment hatte, so läßt es sich auf die Dichtkunst, die viele Momente vorführt, nicht ausdehnen. — Auch der dritte für das Verbot der Darstellung starker Affekte seitens des bildenden Künstlers in Betracht kommende Gesichtspunkt enthält für den Dichter nichts Bindendes. Nach diesem durfte der bildende Künstler nichts Transitorisches darstellen; die Äußerungen der höchsten Affektgrade sind aber ihrer Natur nach stets transitorisch und darum für die bildende Kunst nicht verwendbar. Sehen wir nach den Gründen, weshalb der bildende Künstler nichts Transitorisches darstellen darf, so finden wir leicht, daß dieselben für den Dichter nicht vorhanden sind. In den Werken der bildenden Kunst ist der eine fruchtbare Moment für das Verständnis und die Beurteilung der ganzen Handlung, aus der er herausgehoben worden ist, maßgebend; aus dem Trans-

itorischen aber ergiebt sich für das Ganze der Handlung nichts, weil er als „plötzlich ausbrechend und ebenso plötzlich wieder verschwindend“ außerhalb des Zusammenhanges steht und weder auf das Vorhergehende noch auf das Nachfolgende einen Schluß erlaubt. In der Dichtung wird nun aber dieses Vorhergehende und Nachfolgende selber dargestellt, und wenn der im Verlaufe der Handlung zu Tage tretende Affekt in einem Momente einen besonders hohen Grad erreicht, so kann eben dieser Moment als besonderer, für sich bestehender gefaßt werden; es braucht von ihm aus kein besonderes Licht auf den bereits vorgeführten Teil der Handlung zurückzustrahlen, noch dadurch der Gang der nachfolgenden Handlung beeinflußt zu werden. Noch ein weiteres Moment kommt hier in Betracht. Noch weniger als bei einer, bewegter Handlung entnommenen Situation durfte in der bildenden Kunst bei nicht in bestimmter Handlung begriffenen Personen das Transitorische dargestellt werden, weil es von dem Charakter derselben eine falsche Vorstellung erwecken müßte. Der Charakter des Helden der Dichtung geht aber aus der gesamten Handlung derselben, nicht aus einem einzelnen mit dargestellten Moment hervor; ein einzelner Moment, zumal einer der heftigsten Erregung, für sich herausgegriffen, steht bei dem dichterischen Helden oft genug im Gegensatz zu dem Gesamtbilde, das wir von ihm bereits gewonnen haben. Wie häufig erscheinen uns die ehernen Gestalten Shakespeares auf Augenblicke mit vor Entsetzen verzerrten Zügen, mit emporgesträubtem Haar, ohne daß unsere Vorstellung von ihrer unbeugsamen Energie, ihrem Todesmute dadurch irgendwie alteriert würde. „Vergils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden“. Wir sehen somit, daß diese drei Gesichtspunkte wenigstens, von denen aus dem bildenden Künstler die Darstellung heftiger Leidenschaften untersagt ist, dem Dichter in keiner Weise Schranken ziehen. Doch einen Einwurf erhebt freilich Lessing gegen die Stichhaltigkeit dieser Beweisführung, und zwar von dem ersten der drei besprochenen Gesichtspunkte aus in Bezug auf den dramatischen Dichter. Der epische Dichter und, dürfen wir hinzufügen, der lyrische haben ja der körperlichen Gestalt der von ihnen vorgeführten Personen nicht besonders Rechnung zu tragen, da die Handlungen und Empfindungen, zu deren Vertrauten sie uns machen, nur ihrem geistigen, nicht ihrem körperlichen Sein angehören, da wir mit geistigem Auge in ihr Inneres, nicht mit leiblichem Auge auf ihre äußere Erscheinung blicken. Ganz anders aber stellt sich doch die Sache bei dem dramatischen Dichter. Wenn er uns heftige Affekte vorführt, so hören wir auf der Bühne — und den vollen ästhetischen

Eindruck empfangen wir von einem Drama doch erst durch die Bühnenaufführung — wirklich lautes Schreien, gelles Lachen, wildes Aufjauchzen, sehen wir doch wirklich die Verziehungen der Gesichtsmuskeln, die gewaltsamen Verstellungen aller Glieder. In den Personen der Schauspieler treten alle diese in der Natur und in den Werken der bildenden Kunst uns unangenehm berührenden, alle Schönheit aufhebenden Erscheinungen mit unverminderter Kraft uns entgegen, ja, sie wirken noch stärker als in der bildenden Kunst, weil wir die widerwärtigen Eindrücke hier mit Gesicht und Gehör zugleich in uns aufnehmen. Ist demnach nicht der dramatische Dichter mindestens ebenso wie der bildende Künstler durch das Gebot der Schönheit verpflichtet, von der Verwendung aller leidenschaftlichen Affekte Abstand zu nehmen? Lessing begegnet diesem von ihm selbst erhobenen Einwurf, indem er in eingehender Weise, in vier von ihm aufgestellten Punkten nachweist, daß Sophokles in seinem „Philoktet" es durch seine Kunst verstanden hat, uns den beständigen Anblick eines sehr häßlichen körperlichen Leidens und das wiederholte Anhören der schmerzlichsten durch dieses Leiden hervorgerufenen Klagen nicht nur erträglich, sondern sogar in hohem Grade interessant zu machen. Wir wollen diese vier Punkte kurz berühren.

1. Der körperliche Schmerz, von dem es an sich zweifelhaft erscheinen könnte, ob er überhaupt recht geeignet ist, dauerndes Mitleid zu erwecken — Mitleid zu erregen, ist nach Aristoteles die erste Aufgabe der Tragödie —, wird hier dadurch besonders interessant gemacht, daß er als göttliches Strafgericht erscheint und die wunderbare Eigenschaft hat, trotz seiner Heftigkeit und seiner Dauer die Lebenskraft des Leidenden nicht aufzureiben.
2. Zu dem körperlichen Schmerz gesellt sich der Mangel an Pflege und der Mangel jeglicher menschlicher Gesellschaft; der Leidende ist mit seiner Qual allein, gemieden, ausgestoßen von den Gefährten. Dadurch gewinnt er unser Mitleid in noch höherem Grade.
3. Im vollsten Maße aber macht er sich desselben dadurch würdig, daß trotz seines unseligen Zustandes seine moralische Kraft sich auf der Höhe erhält, daß seine Grundsätze unerschütterlich in gleicher Stärke und in gleicher Richtung bestehen bleiben, daß selbst der Preis der Befreiung von seinen Leiden ihm nicht hoch genug erscheint, um ihn zum Aufgeben seiner Grundsätze, seiner Neigungen und Abneigungen zu bestimmen.
4. Die Mitspieler, denen es unerträglich werden würde, durch den Anblick seiner Leiden, das Anhören seiner Klagen sich beständig gerührt zu zeigen, werden von dieser lästigen Aufgabe zum großen Teil dadurch befreit, daß sie trotz der Anwesenheit des Leidenden genötigt sind, sich mit ihren eigenen Interessen zu beschäftigen und so Auge und Sinn von den Qualen Philoktets zeitweilig abzulenken.

Durch vorstehende Ausführungen hat Lessing gewiß genügend dargethan, daß „es dem Genie gelungen ist, das Widerspiel durch die That zu beweisen“, aber damit ist freilich nicht mehr festgestellt, als daß in diesem einen Drama durch die Kunst des Dichters der Affekt des körperlichen Schmerzes dramatisch wirksam gemacht worden ist trotz der Einwendung, die man im allgemeinen gegen die Verwendbarkeit starker Affekte in der dramatischen Dichtung von dem Standpunkte aus erheben könnte, daß hier der Ausdruck des Affektes in demselben Maße sinnfällig wird wie in den Werken des bildenden Künstlers und deswegen ebenso wie in diesen der Schönheit Eintrag thun müßte. Durch dieses eine Beispiel können wir aber nicht als erwiesen erachten, daß im allgemeinen gerade ebenso wie in der lyrischen und epischen Poesie auch in der dramatischen Dichtung trotz jener Einwendung die Darstellung aller heftigen Affekte nicht gegen das oberste Prinzip aller Kunst, gegen das Gesetz der Schönheit verstößt. Versuchen wir hier ergänzend einzutreten und das, was Lessing für ein Drama erwiesen hat, für die ganze Gattung zu erweisen.

Die Personen des dramatischen Gedichtes treten in den Schauspielern ihrer körperlichen Erscheinung nach vor uns hin, wir sehen hier Körper vor uns wie in den Statuen und Gemälden; aber während in den Werken der bildenden Kunst die körperliche Erscheinung der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist, dasjenige, worin die Idee des Kunstwerkes erscheint, ist in der dramatischen Dichtung die Handlung der eigentliche Gegenstand der Darstellung, ist die Handlung dasjenige, worin der Dichter die Idee seines Kunstwerkes hineingelegt hat, und die Träger der Handlung, die Personen der Dichtung kommen demnach auch als handelnde Wesen in erster Linie in Betracht und nicht als Körper, d. h. ihrer sinnlichen Erscheinung nach. Gerade in dem Drama ist die rasche, sich stetig steigernde Handlung, durch die Bühnenaufführung in die lebendige, unmittelbare Gegenwart gerückt, besonders dazu angethan, das Interesse so zu fesseln, daß für die Beachtung aller Äußerlichkeiten wenig Raum übrig bleibt. Die Teilnahme an dem Geschick der handelnd auftretenden Personen, die Bewunderung ihrer Intelligenz und namentlich ihrer Energie, mit der sie gegeneinander, gegen die von allen Seiten ihnen erwachsenden Schwierigkeiten ankämpfen, die bange Frage, wie der verschlungene Knoten sich entschürzen werde, beschäftigen so sehr das Gemüt des Zuschauers, daß die Bilder, die seinem Auge entgegentreten, notwendig darüber in den Hintergrund zurückweichen, daß sie an sich fast gar keine Wirkung ausüben, sondern lediglich insofern etwas von Bedeutung besitzen, als sie dazu dienen, jene geistigen Wirkungen zu verstärken. Demgemäß ist das sinnliche Element, das hier zumeist in Betracht kommt, nicht sowohl

Antlitz und Wuchs der auftretenden Personen als das belebte Mienenspiel, die Gesten derselben, die eine Art von äußerlichem Kommentar zu dem liefern, was nach den Intentionen des Dichters in der Seele der Personen der Dichtung vor sich gehen soll. Und wenn in zweiter Linie die Aufmerksamkeit des Zuschauers wirklich der körperlichen Erscheinung der Gestalten auf der Bühne sich zuwendet, so ist es doch eben nicht Schönheit, was sein Auge sucht und wodurch es sich befriedigt fühlt, sondern Harmonie der äußeren Erscheinung mit den durch die Handlung sich kundgebenden seelischen Vorgängen. Wer fühlte sich wohl ästhetisch verletzt durch die von Haß und Blutdurst entstellten Züge Shylocks in der Gerichtsscene, durch die von wildester Eifersuchtsraserei durchzuckte schwarzbraune Larve Othellos, durch die Erbarmungslosigkeit und Hohn gräßlich wiederspiegelnde Miene Richards III! Hier haben wir Bilder potenziertester Häßlichkeit vor uns: natürliche Mißgestalt, gepaart mit der entstellenden Wirkung heftigster Leidenschaft. Würden wir es dem darstellenden Künstler Dank wissen, wenn er in diesen Fällen durch die Wahl der Maske, durch das Herabdrücken des Affekts in Gesichtsausdruck, Geberde, Sprache den Eindruck des Unschönen mildern wollte? Stellen wir nicht im Gegenteil an ihn die Forderung, sein Äußerstes zu geben, um den Tendenzen des Dichters und unseren Erwartungen gerecht zu werden? Schönheit wie Häßlichkeit der äußeren Form haben in dem Drama nicht die Bedeutung selbständiger Faktoren, sie dienen nur den höheren, eigensten Zwecken der Dichtung. Hier will unser Ohr den sehnsuchtsschmelzenden Laut, unser Auge den schämig-schmachtenden Ausdruck junger, aufknospender Liebe in sich aufnehmen; dort will unser Ohr sich durchschüttert fühlen vom Dröhnen dumpfen Wutschreis, unser Auge durchzuckt werden vom grell aufleuchtenden Blitz jähen Eifersuchtswahnes — kurz, hier wollen unsere Sinne Schönheit, dort Häßlichkeit empfinden: je mehr Julia und Desdemona schön, je mehr Shylock und Richard häßlich sind, desto mehr empfinden wir Harmonie. In der bildenden Kunst ist Schönheit Harmonie vollendeten Gliederbaues, in der Poesie ist Schönheit harmonischer Fluß in ausdrucksvollem Empfinden, in charaktervollem Handeln zur Kundgebung gelangender geistiger Prozesse; dort hebt die Entstellung eines einzigen Körperteiles, hier eine einzige psychologische Unwahrheit Harmonie und Schönheit auf: eine einzige Regung des Mitleids mit seinem edlen Opfer, und Shylock ist nicht mehr Shylock, ein Aufleuchten warmer Menschenliebe, und Richard ist nicht mehr Richard.

Was haben wir nun, Lessings Ideen vervollständigend, erwiesen? Daß die von drei verschiedenen Gesichtspunkten aus der bildenden Kunst bezüglich der Darstellung der Affekte gezogenen Schranken keine Geltung für die drei Gattungen der Dichtkunst haben; daß jene drei direkt oder

indirekt aus dem Wesen der Schönheit fließenden Bestimmungen dem Dichter gestatten, was sie dem bildenden Künstler verbieten: die höchsten Affektegrade darzustellen.

Theoretisch könnte, wenn wir nur eben gerade dieses Ergebnis ins Auge fassen, immer noch die Frage aufzuwerfen sein, ob nicht etwa andere, gleichfalls aus dem allgemeinen Gesetz der Schönheit herzuleitende aber nur die Dichtkunst speziell betreffende Bestimmungen dieser dennoch eine solche Darstellung der starken Affekte untersagen. Praktisch ist durch das Heranziehen von Beispielen aus den größten Meisterwerken alter und neuerer Zeit eine verneinende Antwort auf diese weitere Frage schon erteilt, und auch theoretisch würde ein gleiches „Nein" sich ergeben, wenn wir aus dem innersten Wesen, aus den allgemeinen Aufgaben der Poesie den Schluß herzuleiten vermöchten, daß sie starke und stärkste Affekte darstellen muß, in demselben Maße muß, wie die bildende Kunst es nicht darf, daß sie ihre eigensten Aufgaben ohne Vorführung leidenschaftlicher Affekte gar nicht lösen kann. Und in der That läßt sich dies ohne Schwierigkeit für jede der drei Gattungen der Poesie nachweisen. — Wie die vornehmste Aufgabe des Bildhauers und des Malers darin besteht, das vollkommenste Gebilde der sichtbaren organischen Natur, den menschlichen Leib, idealisierend in höchster Harmonie und Zweckmäßigkeit, in der höchsten Potenz alles dessen, worauf die im einzelnen schwer darlegbare und zerlegbare Schönheit der sinnlichen Erscheinung beruht, darzustellen, so ist es die des Dichters, die vollkommensten für uns faßbaren Manifestationen der Geisterwelt, des Menschen moralisches und intellektuelles Sein, ebenfalls idealisierend in der höchsten Potenz seines harmonischen und zweckmäßigen Wirkens zur Erscheinung zu führen. Dasjenige aber, was im Innern des Menschen lebt, äußert sich in Empfindung und Handlung. Empfindungen und Handlungen hat der Dichter dazustellen: der Lyriker reine Empfindung, der Epiker reine Handlung, der Dramatiker aus Empfindung hervorgehende Handlung. Hat aber der Dichter die seelischen Kräfte des Menschen und ihre Wirkung nach außen idealisierend, in höchster Potenz zur Gestaltung zu bringen, wie will er den Menschen, in dem diese Kräfte leben und wirken, anders als im Zustande der Erregung uns vorführen? Der Lyriker muß die Empfindung, seinen Darstellungsgegenstand, zum Affekt steigern — potenzierte Empfindung ist Affekt. Alles was die menschliche Brust von Lust und Schmerz, von höchster Wonne bis zu tiefster Verzweiflung bewegt, fällt in seinen Gestaltungsbereich. Je gewaltiger er unsere Empfindungswelt zu erfassen weiß, indem er uns die Regungen seines Innern erschließt, je mehr er uns rührt und erschüttert, desto höher stellen wir ihn und seine Kunst. Denken wir nur an den

mächtigen Einfluß, den so viele Sänger in Zeiten stürmischer Bewegung ausgeübt, wie viele Gemüter sie zu wilder Leidenschaft entflammt, in wie vielen sie auch die reine Flamme edler Begeisterung angefacht, wie viele Tausende sie zur Verfolgung trügerischer, aber auch wieder wahrhaft hoher Ziele hingerissen haben. Wie klagen die Freunde des Papstes, daß Walther von der Vogelweide, der Rufer im Streit, die Fürsten und Ritter in deutschen Landen durch seine Lieder im Sturm der Sache des Kaisers gewonnen! Wie singt Uhland vom größten Lyriker der Franzosen, Bertrand de Born, dessen Sang verstummte, als der Walthers anhub, von diesem provençalischen Troubadour „der mit einem Lied entflammte Perigord und Ventadorn", der den Sohn verführt, das Herz der Tochter bezaubert und dann doch noch den schwer beleidigten und verletzten Vater und Herrscher gerührt! — Alles durch die Macht seiner Gesänge! Wer gedenkt in diesem Zusammenhange nicht unserer Sänger der Freiheitskriege, Körners und Schenkendorfs? Wie haben Achtundvierzig Freiligrath und Herwegh geschürt! Wie hat zuletzt „die Wacht am Rhein" gezündet! Und unser Volkslied, dieser köstliche Schatz, der Gegenstand des Neides aller Nationen? Wie weiß es alle Töne anzuschlagen, alle Gefühle, die zartesten, aber nicht minder die stärksten anzuregen! Wie bricht der Überschwang ungezähmter und unbezähmbarer Lebenskraft im bayrisch-österreichischen Jodler- und Juchzersang, in unserer älteren und neueren Studentenlyrik hervor! Welche Welt von Jammer und Schmerz führt uns andererseits das große Kapitel der verratenen Liebe im Volksliede vor!

Wenn wir so als den recht eigentlichen Darstellungsgegenstand der Lyrik den Affekt in allen seinen Graden bezeichnen müssen, so gilt das in noch höherem Maße von dem Drama. Thut in der Lyrik die leidenschaftliche Empfindung sich hauptsächlich in Worten kund, strömt sie in Jubel- oder Klagelauten sich aus, so braust sie im Drama in den wilden Wogen konzentriertester Handlung uns entgegen; aus dem Affekt erwächst rasch die affekterfüllte That. — Eine Regung, ein Trieb, ein Sehnen ruht verschleiert, traumhaft in der Brust des Helden; da tritt plötzlich ein Ereignis von außen an ihn heran, das mit einem Schlage dem dämmerhaften Hinbrüten ein Ende macht. Der Keim erschließt sich, der Sproß ringt sich zum Lichte hinanf, der unbestimmte Trieb wird zum bewußten Streben, dem planlosen Sehnen zeigt sich ein festumrissenes Ziel, die Regung wird zum Affekt, und dieser wirkt sofort die That. Der erste, vom Affekt diktierte Schritt ist ein Schritt zum Ziele hin, und dem ersten Schritte folgen viele andere, und alle haben die Richtung auf dasselbe Ziel, und immer beschleunigter wird ihr Tempo, und immer lauteren Wiederhall wecken sie: die Leidenschaft des Helden ist ansteckend, sie ergreift Alle, zu denen der Held als Freund wie als Gegner in

Beziehung tritt. So stehen schließlich alle Personen der Dichtung unter der Herrschaft dieses Affekts, sei es daß sie mit dem Helden sich zur Erreichung desselben Zieles verbinden, sei es daß sie demselben entgegenarbeiten. Im Sturmlauf geht die Handlung vorwärts; der Held und seine Verbündeten drängen die Widersacher gewaltsam zurück, doch die Leidenschaft macht sie blind, sie stürmen über ihre Gegner hinweg, die sie für immer niedergeworfen zu haben glauben; ganz nahe schon winkt ihnen das Ziel, eine Schranke noch, die letzte, bleibt niederzureißen, und scheinbar ist niemand da, der sich anschickte, sie daran zu verhindern. Da plötzlich im letzten Augenblicke erhebt sich eine drohende Hand und schleudert sie mit furchtbarem Rucke weit zurück. Einer der niedergeworfenen Gegner hat sich vom Falle wieder aufgerafft, ist, während jene mit den anderen im Kampfe lagen, unbemerkt an ihnen vorübergeeilt und hat sich zwischen sie und ihr Ziel gestellt, durch neue Bundesgenossen verstärkt, mit stärkerer Rüstung angethan. Und wieder tobt der Kampf; es gilt, die verlorene Position zurückzugewinnen, aber die frühere Siegeszuversicht ist gewichen, und allmählich macht sich die Erschöpfung geltend. Einer der Genossen des Helden nach dem anderen unterliegt oder giebt, am Erfolge verzweifelnd, den Kampf auf, geht wohl gar in das feindliche Lager über. Der Held aber kann von der Verfolgung des Zieles, das er sich gesteckt, nicht lassen, es wäre sein moralischer Untergang; auch ist die Brücke zum Rückzug abgebrochen, er muß vorwärts. Gerade hier in der absteigenden Handlung zeigt sich die moralische Größe und die Macht der Leidenschaft des Helden im vollsten Lichte. Je mehr er auf den Beistand seiner Genossen verzichten muß, je mehr Mißerfolge daran arbeiten, seinen Mut zu beugen, desto imponierender erscheint das Pathos des Helden, und am herrlichsten leuchtet es in der Katastrophe selbst auf. „Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen!" hören wir Richard III. kurz vor dem Allerletzten rufen, voll neuen kühnen Thatendranges legt Wallenstein zum letzten Erdenschlaf sich nieder, betritt Fiesko das verhängnisvolle Brett. — So durchzieht eine gewaltige, alles beherrschende, durch unbeugsame Energie zur Erhabenheit gesteigerte Leidenschaft die ganze Handlung der Tragödie, giebt ihr allein Gehalt und Charakter, geleitet sie durch alle Phasen hindurch bis ans Ende. — Also in der Tragödie; nicht minder aber füllt die ganze Handlung der Komödie leidenschaftliches, mit dem Einsatz aller Kraft und aller verwendbaren Mittel dem Ziele entgegenarbeitendes Streben; nur ist das Ziel selber ein kleineres, oft ein kleinliches, nur existieren die Hindernisse, die Gefahren mehr in der Einbildung, als in der Wirklichkeit, nur wird der Kampf mehr von gedeckter Stelle aus, mit den Mitteln der Intrigue geführt, nur ist die Leiden-

schaft mehr mit Zähigkeit und Eigensinn als mit titanenhafter Willenskraft gepaart.

Und im Epos? Kündigt sich die Ilias nicht als den Sang vom Zorne des Achilleus an, der den Achäern unzählbare Leiden bereitet? Ist das Nibelungenlied nicht das Lied von der Rache der Kriemhild? Und zu welchem Affekte ist hier das Rachegefühl gesteigert! Gerade in unserem alten nationalen Epos macht sich dieses Durchtränktsein mit dem Affekt außerordentlich geltend, weit mehr als in dem nationalen Epos der Griechen. — Nicht so leicht aufzuckend freilich, nicht so jäh tritt der Affekt in unserer Dichtung in die Erscheinung; allmählich nur schwillt er bis zum Höhepunkte an, in diesem aber erreicht er eine Macht, eine Stärke, die den Leser mit bewunderndem Schauer erfüllt. Es hat dies einerseits seinen Urgrund in der germanischen Gemütstiefe, dann aber wurzelt es noch ganz besonders darin, daß unsere Voreltern nur durch sehr wenige Anlässe sich erschüttern ließen, daß Sitte, Lebensordnungen, Nationalcharakter weit seltener solche Anlässe zum Auflodern der Leidenschaft boten, als dieses bei dem leichtbeweglichen und von mannigfachen Interessen beherrschten Griechenvolke der Fall war, daß aber, wenn einmal die Voraussetzungen für die Erregung der Gemütstiefen gegeben waren, die Seele des Germanen ganz von ihr erfaßt wurde. — Kampf ist der Hauptinhalt aller echten Volksepen, aber ist schon der Kampf an sich nicht ohne heftige Erregung denkbar, so wird das Affektvolle im altdeutschen Epos noch dadurch ungemein gesteigert, daß kaum ein Kampf mit äußeren Waffen uns in ihm vorgeführt wird, dem nicht ein innerer, weit schwererer Kampf vorausginge, ein Konflikt zweier Pflichten, von denen die eine jenen äußeren Kampf untersagt, während die andere ihn fordert. Immer siegt die Pflicht, die den Kampf mit den Waffen fordert, aber nur deshalb, weil sie an sich die höhere ist, und obwohl das Gewicht jener niederen Pflicht, die den Kampf verbietet, mit allem beschwert ist, was dem Herzen nahe steht; aber sein und der Seinen Lebensglück, sein und ihr Leben selber, die Ruhe seines Gewissens, ja seine Mannesehre, wenn ein noch höheres sittliches Gut die andere Wagschale füllt, wirft der germanische Held hin, um der höheren Pflicht zu genügen, freilich erst nach furchtbarem inneren Kampf, nach dem Austoben heißester Erregung. So kämpft der alte Hildebrand mit dem Sohne, weil er, Feigling von ihm gescholten, die befleckte Heldenehre reinigen muß, obwohl Vaterliebe, Gattenliebe, Heimatsliebe ihm den Kampf widerraten. So kämpft Walthari mit den zwölf Frankenrecken und ihrem Könige, weil seine Ehre es ihm untersagt, dem Kampf durch Auslieferung des Hunnenschatzes sich zu entziehen, obwohl die langentbehrte Heimat, der greise Vater, die verzweifelnde Braut ihn mächtig vom Kampf zurück-

halten. So kämpft Rüdiger mit den Burgunden, weil die Treuepflicht und ein alter Schwur ihm das Schwert in die Hand zwingen, obwohl er damit den Freundschaftsbund durchschlägt, an der Gastfreundschaft Verrat übt und der Tochter junges Glück hinopfert. Solche mit tieftragischem Konflikt gepaarten Affekte kennt nur unser Volksepos. — Doch das sind Beispiele, und durch Beispiele kann ein allgemeiner Satz wohl anschaulich gemacht, aber nicht bewiesen werden. Wir müssen nach inneren Gründen suchen, weshalb auch die epische Dichtung zufolge des Charakters dieser Gattung der starken Affekte nicht entraten kann. — Das Verhältnis der äußeren Umstände der Handlung und der Innerlichkeit des Helden ist im Epos das umgekehrte wie im Drama. Im Drama schafft die im Charakter des Helden begründete Leidenschaft die Aktion; diese entspringt aus jener und erhält von ihr Triebkraft und Nahrung während ihres ganzen Verlaufes. Im Epos schaffen die äußeren Verhältnisse, die Begebenheiten den Charakter des Helden; sie arbeiten unaufhörlich an ihm, er ist ihr Produkt, er wird durch sie bis zur vollen Entwickelung großgezogen, und diese erziehliche Arbeit der äußeren Verhältnisse am Charakter des Helden geht nicht in aller Ruhe, nicht in der Stille, in verschwiegener Verborgenheit vor sich, „in dem Strom der Welt bildet sich der Charakter". Immer und immer wieder wird der Held durch energische Stöße aus der Ruhe aufgerüttelt, in leidenschaftliche Bewegung gesetzt; Liebe und Haß treten ihm nahe und wecken die gleichen Empfindungen in seiner Brust; er muß sich durcharbeiten und durchringen durch äußere Schwierigkeiten aller Art und in noch schwererem Kampf durch innere Konflikte. Er strauchelt und rafft sich wieder auf, er wird schließlich auch wohl äußerlich besiegt, aber nicht innerlich überwunden: Siegfried bleibt der strahlende Held auch im Tode und wird nun seinen Gegnern erst recht furchtbar; Hagen verfällt dem Tode, aber seine Gegnerin triumphiert nicht, sie hat ihn nicht innerlich zu besiegen vermocht, und äußerlich führt sein Tod von ihrer Hand ihren eigenen Untergang herbei.

So sehen wir, wie die höchsten, vollendetsten Schöpfungen in Drama und Epos nicht diese Höhe, diese Vollendung haben würden, wenn sie nicht zum Hauptgegenstand ihrer Darstellung hätten — die stärksten Affekte. Nur in schwerer Anfechtung, in leidenschaftlichem Kampfe gegen äußere Feinde wie gegen den Feind in der eigenen Brust kann Seelengröße erworben werden, kann Seelengröße sich bewähren, ohne Seelengröße aber kein Held, kein dramatischer, kein epischer. — Selbst das Idyll kann diese leidenschaftlichen Kämpfe, dieses Hin- und Herwogen der Affekte nicht wohl entbehren: Voßens „Luise" ist ein Idyll ohne Kämpfe, aber welche Kämpfe in Goethes „Hermann und Dorothea!" — Der Dichter muß starke Affekte darstellen.

## Fünftes und sechstes Kapitel

werden aus im Vorwort angegebenen Gründen nicht gelesen.

## Siebentes Kapitel.

Der Dichter muß starke Affekte darstellen, der bildende Künstler darf sie nicht darstellen. Dieser Gegensatz, den wir als das Grundthema der vier ersten Kapitel des „Laokoon" unter Lessings Leitung bisher in eingehender Weise verfolgt haben, hängt mit den wichtigsten Bestimmungen über das Wesen der Kunst im allgemeinen und mit den daraus für die Gebiete der einzelnen Künste hergeleiteten Forderungen so eng zusammen, daß wir bei der Betrachtung desselben schon eine ganze Anzahl grundlegender ästhetischer Anschauungen gewonnen haben. Vor allem hat sich klar ergeben, daß in Bezug auf die Darstellungsgegenstände eine tiefe Kluft bildende Künste und Poesie trennt, und doch ist diese Kluft noch nicht so breit und tief, wie die, welche bezüglich der Darstellungsweise die verschiedenen Kunstgattungen trennt. In Bezug auf die Stoffe ist doch immerhin manches Gemeinsame vorhanden, das wir weiter unten noch genauer kennen lernen werden, in Hinsicht auf die Behandlung der Stoffe aber ist so gut wie gar nichts Gemeinsames vorhanden. Diesen neuen Gedanken behandelt Lessing im siebenten und in den folgenden Kapiteln, indem er die Frage aufwirft und beantwortet, inwiefern ein Künstler dem andern nachahmen dürfe, wobei er aber zugleich den früheren, das Stoffverhältnis betreffenden Gedanken weiterführt. Wir lesen im 7. Kapitel: „Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dies zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, uud der eine entlehnt von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen. Bei der ersten Nachahmung ist der Künstler oder der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese dagegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab, anstatt der Dinge ahmt er ihre Nachahmung nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen".

Auf eine kurze Formel zurückgeführt, würde das etwa heißen: Der Dichter darf dem bildenden Künstler, der bildende Künstler dem Dichter einen Stoff entlehnen, aber nur als Rohstoff, nicht als bereits ver-

arbeiteten Stoff, d. h. als solchen, den der bildende Künstler resp. der Dichter, nachdem sie ihn der Natur entnommen, schon gemäß den Anforderungen ihrer Kunst, für die Zwecke ihrer Darstellung umgestaltet haben. Den Rohstoff dürfen die Künstler einander entnehmen, darin haben wir den Sinn jener oben citierten Worte Lessings: „Der eine macht das Werk des andern zum wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung“ zu erkennen. Welche Stoffe nun sind das aber, welche sie einander entlehnen können? Damit überhaupt eine gegenseitige Nachahmung statthaben könne, ist doch vor allem erforderlich, daß auch ein gemeinsames Darstellungsgebiet vorhanden sei. Nun haben wir im allgemeinen schon gesehen, daß der bildende Künstler, der Bildhauer wie der Maler, Körper, vor allem den Menschen seiner körperlichen Erscheinung nach darstellt, der Dichter den Menschen seinen geistigen Eigenschaften nach als empfindendes nnd handelndes Wesen zum Hauptdarstellungsgegenstande hat. Doch sind freilich diese beiden verschiedenen Reiche der einen Natur, das Körperliche und das Geistige, nicht so vollständig voneinander geschieden, daß nicht Seitenpfade herüber und hinüberführten, die eine Verbindung zwischen den beiden an sich getrennten Reichen herstellen.

Insofern das Materielle, das Körperliche belebt und beseelt ist, stellt der bildende Künstler in seinen Körpern auch Geistiges mit dar; insofern das Geistige für uns Menschen nur in körperlicher Hülle erscheint, kann der Dichter bei den Empfindungen und Handlungen, die er uns vorführt, auch vorübergehend mit einem Blicke die körperliche Hülle seiner empfindenden und handelnden Wesen streifen. Hiermit ist im allgemeinen die gegenseitige Beziehung und Berührung der beiden Darstellungsgebiete der bildenden Kunst und der Poesie angedeutet, das Nähere darüber muß einer späteren Besprechung vorbehalten bleiben. Es würde sich hieraus zunächst ergeben, daß der Dichter dann Anlaß hätte, sich zur Entlehnung des Stoffes an den bildenden Künstler zu wenden, wenn er vorübergehend sich mit körperlichen Dingen zu beschäftigen hat, und ebenso der bildende Künstler an den Dichter, wenn er das geistige Sein der von ihm dargestellten Körper hervorheben will. Scheint dies auf den ersten Blick in Widerspruch mit dem Satze zu stehen, daß jeder Künstler, unter Wahrung natürlich der Gesetze der Schönheit, Natur nachahmen soll, so ist doch zu bedenken, daß dasjenige, was der Dichter dem bildenden Künstler in Nachahmung seines Werkes entnimmt, selber Naturnachahmung ist, und daß ebenso dasjenige, was der bildende Künstler dem Dichter in Nachahmung des Werkes dieses entnimmt, nachgeahmte Natur ist, sodaß der dem bildenden Künstler nachahmende Dichter und der dem Dichter nachahmende bildende Künstler indirekt wenigstens, aus zweiter Hand, immer wieder Natur nachahmen würde. Dieser Einwand also würde sich schließ-

lich entkräften lassen, und es könnte im vorhin erwähnten Sinn und Umfange dem Dichter und dem bildenden Künstler das Recht eingeräumt werden, sich gegenseitig die Rohstoffe zu entlehnen. Es bliebe dabei nur noch die Frage zu beantworten, ob sie auch praktisch verfahren würden, wenn sie die Stoffe sich gegenseitig abborgten, statt sie aus der Natur direkt zu beziehen.

Es könnte uns nach der heutigen Kunstübung, zum großen Teile wenigstens, müßig erscheinen, diese Frage überhaupt anzuregen, denn ein Dichter unserer Tage würde sich wohl kaum versucht fühlen, eine derartige Anleihe bei dem bildenden Künstler zu machen; für Lessings Zeit aber war diese Frage im hohen Grade „aktuell", da ja Bodmer, Breitinger und mit ihnen fast alle Kunstgelehrte und Kritiker der Zeit diese Nachahmung geradezu geboten hatten, und auch für uns ist die Beantwortung der Frage insofern von Interesse, als sie zu wichtigen Aufschlüssen über das Verhältnis der Künste zu einander führt. Wie aber in den vier ersten Kapiteln die wichtige Frage nach der Darstellung der Affekte in der Kunst aus dem gegen eine Äußerung des hervorragendsten deutschen Kunstkenners Winckelmann gerichteten Angriff Lessings geflossen war, so knüpft hier, im siebenten und den folgenden Kapiteln, die Frage über die gegenseitige Nachahmung des Dichters und des bildenden Künstlers an Behauptungen eines englischen und eines französischen Kunstgelehrten an, und zwar so, daß eine Behauptung des Engländers Spence Lessing die Frage, inwieweit der Dichter den bildenden Künstler nachahmen dürfe, aufwerfen läßt, eine Behauptung des Franzosen Caylus die Frage anregt, inwieweit der bildende Künstler dem Dichter nachahmen dürfe.

Was behauptet nun Spence? In seinem Werke „Polymetis" hat er es sich zur Aufgabe gemacht, diejenigen Stellen der römischen Dichter, in denen von körperlichen Gegenständen die Rede ist, aus den übriggebliebenen Werken der antiken Skulptur und Malerei zu erklären, indem er annahm, daß diese Dichter bei ihren Beschreibungen körperlicher Gegenstände immer oder doch zumeist Werke der Malerei oder der Plastik, welche dieselben Gegenstände behandelten, sich vor Augen geführt und in ihren Schilderungen nachgeahmt hätten. Will z. B. Tibull die Gestalt des Apollo beschreiben, so sucht er nach Spence allerlei berühmte Gemälde auf, in denen schöne Jünglinge dargestellt sind — Apollo war dem Tibull im Traum als schöner Jüngling erschienen —, um von ihnen die einzelnen Züge für seine Beschreibung zusammenzulesen. Diese Mühe konnte Tibull, wenn anders Spence mit seiner Vermutung Recht hat, sich sparen, da er schöne Jünglinge genug in natura sich vorführen konnte, denen er alles, was er für seine Apollovision brauchte, absehen mochte. Die Natur bot ihm das für seine Zwecke Erforderliche jedenfalls frischer,

lebendiger und unmittelbarer, und was jenen Werken der Malerei ihren eigentlichen Wert verlieh, die zarten Übergänge der Farben, die Wirkung des Lichtes, der Hintergrund, von dem die Gestalten sich abhoben, alles das entzog sich doch seiner nachahmenden Darstellung oder mußte, wenn von ihm dargestellt, unerträglich breit und schleppend werden.

Weit thörichter noch ist eine zweite Spencesche Vorstellung von einer dichterischen Nachahmung. Ein Dichter will einen kunstvollen Schild beschreiben. Nach Spence beschafft er sich zu diesem Zweck nicht einen wirklichen schönen Schild, wie er deren doch zu Rom hunderte haben konnte, sondern er sucht ein Gemälde, eine Statue auf, nimmt eine Münze, einen geschnittenen Stein zur Hand, worauf ein Schild gebildet ist und beschreibt seinen Schild nach diesem gemalten, gemeißelten, aufgeprägten oder eingegrabenen Schilde. Im vorigen Falle konnte doch der Dichter noch wähnen, auf einem berühmten Gemälde ganz besondere Reize zu entdecken, wie sie die Natur ihm nicht leicht enthüllen würde, in diesem Falle aber ist es absolut unerfindlich, weshalb er diesen Umweg nimmt. Es muß demnach mindestens als unpraktisch bezeichnet werden, wenn der Dichter in Fällen, wo die den eigentlichen Gegenstand seiner Darstellung bildende Handlung oder Empfindung irgendwie die Anknüpfung an körperliche Dinge oder Eigenschaften wünschenswert macht, diese sich von einer Statue, einem Gemälde oder sonstigen Werken der bildenden Kunst bieten läßt, statt sie in der Natur selber aufzusuchen und danach zu schildern. Das Reich der Natur, auch der sichtbaren, steht dem Dichter so gut offen wie dem bildenden Künstler, und es besteht nur der Unterschied zwischen ihnen, daß der bildende Künstler in ihr heimisch ist, weil sie das eigentliche Reich seiner nachahmenden Thätigkeit ist, der Dichter aber, dessen eigentliches Nachahmungsgebiet die geistige Natur des Menschen ist, sie nur selten, nur gelegentlich für seine Nebenzwecke aufzusuchen hat. Man lasse sich ja nicht durch die Einrede irre führen, daß der Dichter deshalb wohl thue, bei gelegentlicher Darstellung körperlicher Gegenstände sich nicht direkt an die Natur, sondern an den bildenden Künstler zu wenden, weil diesem, dem die nachahmende Darstellung körperlicher Gegenstände ex officio zukommt, die künstlerische Behandlung sichtbarer Naturdinge ja weit vertrauter sein müsse als dem Dichter, sodaß dieser eben von jenem lernen könne, wie man die Sache auf die rechte Weise anzugreifen habe. Ein solches Raisonnement ist gerade geeignet, den Dichter auf die schlimmsten Abwege zu führen und das, was zunächst nur als ein unpraktisches Verfahren bezeichnet werden durfte, zu einem für seine Kunst geradezu verderblichen Verfahren zu machen, ihn dem scharfen Tadel auszusetzen, den Lessing gegen den Dichter ausspricht, der die Darstellungsweise des bildenden Künstlers sich aneignet, statt lediglich den Rohstoff

von ihm zu entlehnen: „ein solches Verfahren setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge ahmt er ihre Nachahmung nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche seines eigenen."

Wenn der Dichter die körperlichen Dinge so darstellt, wie der bildende Künstler es thut, so gerät er in die Gefahr, das was für ihn nebensächlich ist und bleiben muß, zu einer Wichtigkeit und Bedeutsamkeit heraufzuschrauben, die ihn seine wahren Zwecke vergessen läßt, die ihm die Handlungen und Empfindungen, die er darstellt, so mit körperlichem Detail überwuchert, daß naturgemäß das Interesse für sie sich verflüchtigt und seine dichterische Diktion widerwärtig breit und zerflossen wird. Man denke sich nur, Vergil hätte bei seiner Erzählung vom Untergange Laokoons und seiner beiden Söhne sich genau an die Gruppe der rhodischen Künstler halten wollen. Wie hätte er dabei verfahren müssen? Das Werk der Bildhauer zeigt eine Situation, die einen Moment einer aus vielen auf einander folgenden Momenten bestehenden Handlung repräsentiert. Wollte der Dichter also die Weise der Darstellung dem bildenden Künstler entlehnen, so mußte er ebenfalls von diesem Momente seinen Ausgang nehmen, bei ihm in aller Umständlichkeit verweilen, eingehend schildern, in welcher Lage gerade in diesem Augenblicke Laokoon, in welcher sein jüngerer, in welcher sein älterer Sohn sich befanden, und dann von diesem Momente ausgehend ganz kurz noch berichten, was vorher bis zu diesem Augenblicke sich ereignet hatte, und ebenso ganz kurz erzählen, was nach diesem Momente noch weiter bis zum Tode aller drei dargestellten Personen sich zutrug; d. h. das ganze Schwergewicht der dichterischen Darstellung würde auf einer mit Detail überladenen Schilderung ruhen, und das was das Wesen der epischen Dichtung ausmacht, die Handlung, würde nur so eben, mehr angedeutet als wirklich ausgeführt, nebenher laufen.

Wir sehen also aus diesem Beispiel, daß in Bezug auf die Art der Darstellung der Dichter in eine verderbliche Bahn einlenken, daß er seine eigentliche Aufgabe ganz verleugnen muß, wenn er dem bildenden Künstler folgt. Doch der eben besprochene Fall eröffnet ganz von selber eine neue Gedankenreihe und zwar zunächst nicht in Bezug auf den zuletzt behandelten Gegenstand, das „Wie", die Art der Darstellung, sondern in Bezug auf das vorher Besprochene, das „Was", den Stoff der Darstellung. Wir hatten zuerst gesehen, daß naturgemäß der Dichter bei Darstellung körperlicher Gegenstände, des eigentlichen Darstellungsgebietes des bildenden Künstlers, sich veranlaßt fühlen könnte, diesem nachzuahmen; in dem zuletzt besprochenen Falle wären es aber nicht sowohl die körperlichen Gegenstände selber, nicht Laokoon und seine Söhne ihrer körperlichen Erscheinung nach, die der Dichter nachgeahmt hätte, sondern das,

was mit ihnen vorgeht, mit ihnen geschieht, was sie thun und leiden; es hätte also mit anderen Worten der Dichter bei Darstellung von Handlung sich an den bildenden Künstler gewendet, und es könnten danach nicht nur körperliche Gegenstände, sondern auch Handlungen Darstellungsobjekte abgeben, bei denen der Dichter zum Zwecke der Nachahmung sich an den bildenden Künstler wenden könnte. Die Möglichkeit einer solchen Nachahmung läßt sich nicht ableugnen, sie liegt in dem Umstande begründet, daß, wie wir im 3. Kapitel gesehen haben, der bildende Künstler epische Stoffe andeutungsweise so darstellen kann, daß aus dem einen dargestellten Momente eine Anzahl vorhergehender und nachfolgender mittels der arbeitenden Phantasie des Beschauers sich herstellen lassen, daß der Phantasie also alle die einen ganzen Verlauf einer Handlung bildenden Momente vorschweben. Ist der Beschauer nun ein Dichter, so wird er noch leichter als jeder andere einen ganzen Vorgang sich daraus konstruieren und dichterisch behandeln können. Daß im allgemeinen hierbei der Dichter noch unpraktischer verfahren würde, sich an dem bildenden Künstler statt an die Natur zu wenden, die ihm denselben Verlauf plan und offen vorführt, als bei der Entlehnung körperlicher Gegenstände, liegt auf der Hand. Vergleichen wir diese beiden Fälle miteinander, so sehen wir, daß bei der Nachahmung körperlicher Gegenstände das Werk des bildenden Künstlers für den Dichter nur zu einem kleinen Teile nutzbar ist, und daß dieses Wenige, was der Dichter überhaupt aus ihm nutzen kann, für ihn weit leichter zu erlangen ist, wenn er sich direkt an Natur und Wirklichkeit wendet, und daß bei der Nachahmung von Handlungen der Dichter bei dem bildenden Künstler außerordentlich wenig von dem findet, was er braucht — natürlich! — im ersten Falle will der Dichter von dem bildenden Künstler etwas, wovon er nur eine kleine Dosis brauchen darf, als Beiwerk, als Verzierung, was aber den ganzen Reichtum, die gesamte Habe des bildenden Künstlers ausmacht — das Körperliche; im zweiten Falle will der Dichter von dem bildenden Künstler etwas, was ihn reich machen, seine ganze materielle Existenz begründen soll, was aber der bildende Künstler selber als ihm eigentlich nicht Zukommendes, als etwas Erborgtes, nur in kleinster Quantität besetzt — Handlung. Und doch, wird vielleicht dieser oder jener einwenden, wird alles dies in der Theorie so plan und klar Erscheinende zu nichte gemacht und widerlegt durch die Praxis. Erst aus der neuesten Zeit lassen sich leicht Belege dafür schaffen, daß Dichter nicht etwa ein Teilchen der Handlung ihrer Werke, sondern die gesamte Handlung derselben Schöpfungen der bildenden Kunst entnommen haben. Hier nur zwei Beispiele:

1. Ein Maler — der Ostfriese Alma Tadema — stellt in einem Gemälde ein jugendliches Liebespaar dar und giebt dem Bilde den Titel:

eine Frage. Ein ihm befreundeter Gelehrter und Dichter — Georg Ebers — schreibt, angeregt durch die anmutende Darstellung, ein Idyll in Prosa: eine Frage. Ohne Zweifel ist doch hier der Dichter als Nachahmer des Malers in dem oben bezeichneten Umfange zu betrachten, d. h. der Dichter hat dem Werke des Malers einzig und allein den gesamten Stoff für seine Dichtung entlehnt; es hat ihm sonst kein Vorgang der Wirklichkeit, weder ein selbsterlebter, noch ein irgendwie durch mündliche Mitteilung oder durch Lektüre ihm zugeführter Stoff bei der Konzipierung seiner Fabel vorgeschwebt. — Sehen wir einmal genauer zu! Was hat denn wirklich Ebers, der Dichter, von Tadema, dem Maler erhalten? Führen wir uns das Bild vor, um Genaueres, Näheres über das dargestellte Liebespaar aus demselben zu ersehen. Bevor der epische oder dramatische Dichter die eigentliche Handlung beginnen läßt, muß er in der Exposition uns mit Zeit, Lokal, wie mit der Lebensstellung der handelnden Personen bekannt machen. In der That ersehen wir aus dem Bilde, daß das Liebespaar nicht nur ein Liebespaar im allgemeinen, sondern daß es ein griechisches, und zwar ein altgriechisches, auf dem Lande, nicht in der Stadt hausendes, dem Stande der Freien angehörendes Liebespaar ist. Somit wäre das Material für die erste wichtige Frage, über die der Dichter seinem Publikum vor dem Beginn der Handlung Aufschluß erteilen muß, demselben von seiner Vorlage geboten. Doch nun die Handlung selber? Statt der Handlung bietet das malerische Kunstwerk, wie das ja nicht anders möglich ist, eine Situation. Aus einer Situation läßt sich nun aber unter Umständen viel machen; etwa auch aus dieser? Ist sie so eigenartig, so fruchtbar an Ausblicken nach vorwärts und rückwärts, daß sie der dichterischen Phantasie reichen Stoff zuführen könnte? Nun, die dargestellte Situation ist von einer Allgemeinheit, wie sie allgemeiner nicht gedacht werden kann, wie sie im Verlaufe eines Idylls nicht nur, sondern fast einer jeden epischen Erdichtung mit Naturnotwendigkeit, möchte man sagen, einmal eintreten muß, und welche die „Frage“, als durch die Umstände geboten, von selber in sich schließt. Fügen wir noch hinzu, daß auch die Antwort auf die Frage aus dem Bilde leicht abzulesen ist, so haben wir alles beisammen, was der bildende Künstler dem Dichter zur Gestaltung der Fabel gegeben hat. Ziehen wir das Gesamtresultat! Gegeben ist dem Dichter ganz allgemein Lokal, Zeit und eine selbstverständliche Situation. Alles besondere — und eine Dichtung besteht aus lauter Besonderem — mußte der Dichter ex suo liefern. Für die ganze Anwickelung, Verwickelung und Entwickelung der Liebesgeschichte hat der Dichter von dem Maler schlechterdings nichts erhalten. Es kann demnach hier von einem durch den Dichter nachgeahmten Maler kaum noch die Rede sein; es ist

nur eine flüchtige, schattenhafte Idee in der Phantasie des Dichters beim Anblick des Gemäldes aufgetaucht; das Bild hat Stimmung in dem Dichter geweckt, und diese Stimmung hat so nachhaltig gewirkt, daß infolge der intimen Bekanntschaft des Dichters mit den Lebensverhältnissen der in dem Bilde festgehaltenen Zeit ein von dieser Stimmung durchtränktes schlicht-einfaches Lebensbild ihm durch die schaffensgewohnte Phantasie zog, das dann allmählich festere Form annahm, bis das Idyll daraus erwuchs. Altgriechisches Leben und Empfinden und die natürlichen Regungen jugendlicher Herzen, die zu aller Zeit dieselben gewesen, das sind die wirklichen Quellen, aus denen die Dichtung geflossen ist, und das Gemälde hat nichts mehr gethan, als daß es den Dichter auf diese Quellen hingewiesen hat. Oft genug mag es bei historischen Stoffen so geschehen, daß ein Gemälde den Dichter anregt, eine Idee zu einem Dichtwerk in ihm entspringen läßt, für welches er den Rohstoff dann schließlich doch nicht dem Gemälde, sondern der Geschichte selber, die auch dem Maler als Quelle gedient hat, entnimmt. So kann der Dichter dem Maler den Rohstoff entnehmen; hat er ihm diesen Rohstoff abgesehen, so hat seine Behandlung desselben für ihn weiter keinen Wert; von da an hat er seine eigenen, durch seine Kunst ihm gewiesenen Wege einzuschlagen, die ihn unendlich weit abführen von denen, die der Maler bei seiner Bearbeitung desselben Rohstoffes gewandelt ist. — Doch nun zu

2. Bei Tanagra in Böotien wird eine Anzahl allerliebster bemalter Thonfigürchen gefunden: bekleidete Frauengestalten in feinster Naturbeobachtung, sitzend, stehend, mit irgend einem gleichgiltigen Gegenstande, zur Kurzweil, nicht zur Arbeit beschäftigt, nach kunstverständigem Urteil dem dritten vorchristlichen Jahrhundert entstammend. Ein Dichter, Kinkel, schöpft aus ihnen den Stoff zu einem Idyll in Versen: Tanagra, die letzte Schöpfung des liebenswürdigen Epikers. Er schöpft aus ihnen den Stoff? wirklich den Stoff? Wie konnten die einzelnen Figuren ihm Stoff zu einer Dichtung bieten? Uud doch haben sie ihm mehr an die Hand gegeben als jenes Gemälde mit dem Liebespaar und der Liebessituation seinem Dichter. Eine Geschichte, eine Fabel ließ sich selbstverständlich aus ihnen direkt nicht abziehen, aber vielleicht indirekt? Nicht an die Bildwerke ließ sich eine Geschichte knüpfen, wohl aber an den Bildner. Die Idee des Künstlers, der zuerst derartige Figürchen gebildet, der das Genre in der plastischen Kunst geschaffen, ging dem Dichter beim Beschauen der Werke auf. Damit war zugleich ein bedeutsamer kunsthistorischer Hintergrund und eine charakteristische Persönlichkeit als Held der Fabel gewonnen; denn der eigenartige Charakter der Statuetten ließ den Dichter ohne sonderliche Anstrengung die wesentliche Charakteristik des Bildners konzipieren. Ein dem frischen, realen Leben zugewandter,

künstlerisch hochbegabter Jüngling folgt dem Drange, der aus der Enge seiner Heimatstadt ihn fortzieht in die herrliche, weite Griechenwelt, um nach Jahren des Wanderns, in denen er nicht minder als die bedeutendsten Kunststätten und die namhaftesten Meister, die Städtchen mit ihren Mädchen zum Studium ersehen, in die Heimat zurückzukehren, überzeugt, daß die Zeiten der Phidias und Praxiteles zwar für immer mit der Herrlichkeit des griechischen Staatslebens vorüber, daß aber dem Künstler dafür als Ersatz die noch immer unverändert fortbestehende Anmut des griechischen Privatlebens mit dem Schmucke seiner Weiblichkeit dem plastischen Künstler ein neues, reiches Arbeitsfeld darbiete. Dieser Überzeugung gesellt sich ein auf frisches Zugreifen gerichteter Sinn, und diese letztere Eigenschaft macht ihn zum Begründer des plastischen Genres und einer Häuslichkeit, welche die Charitinnen nicht minder dauernd umschweben wie die Gebilde seiner Kunst. — Wir ersehen aus diesem Beispiel, wie die Phantasie eines Dichters nur irgendwie in Schwingung gesetzt zu werden braucht, um aus dem Vorrat verborgen schlummernder Ideen und Anschauungen heraus üppig quellende Abbilder des Lebens zu erzeugen.

Die Anregung ist für den Künstler die Hauptsache, ohne Anregung arbeitet seine Phantasie nicht. Woher er die Anregung bekommt, ob aus der Lektüre, Erlebnissen, selbst Träumen, das gilt gleich. Daß aber die Kunst, nicht nur die eigne, sondern auch die Schwesterkünste, und oft gerade diese besonders zu den anregenden Faktoren gehören werden, ist leicht begreiflich. Wird doch selbst der nüchterne, praktischem Lebenserwerbe hingegebene Mensch zeitweilig ein anderer, wenn die göttliche Kunst ihre Wirkungen auf ihn übt — sehen wir ihn uns an nach dem Theater, nach dem Konzert: sein Auge flammt, seine Zunge wird beredt, kühne Entschlüsse tauchen in ihm auf und lassen ungewohnte Thatkraft hoffen — oder fürchten; da hören die Schwingungen allmählich auf, ein dunkler, dichter Schleier breitet sich über die schönen Bilder mit ihren leuchtenden Farben, und das Ende aller Herrlichkeit ist wohl gar ein Gefühl der Scham über die Seitensprünge, zu denen Apoll und die Musen ihn verleitet haben. Schlingt uns die Welt einmal nicht alsbald wieder in ihre Bande, so mag auch wohl die Phantasie, der gegebenen Anregung folgend, ihre Rankengewächse zu stattlicherer Höhe hinauftreiben. Wir sitzen vor einem Landschaftsbilde im Museum; der Raum ist angenehm durchwärmt, draußen toben noch die Frühlingsstürme, niemand außer uns ist augenblicklich im Saale — wir sitzen und schauen unverwandt auf den gemalten Sommer, und unvermerkt fangen die Blätter an sich zu regen, ein Lichtstrahl fällt schräg auf das Laubwerk und tanzt in munteren Reflexen darauf hin und her — und aus dem menschen-

leeren Saale träumen wir uns fort in die belebte Sommerfrische in den nächsten großen Ferien. Ein Zug tritt zum andern, wir arbeiten weiter und weiter und sind mitten drin in Partien und Abenteuern — da erweckt uns ein lautes Wort, ein schwerer Tritt; jählings ist der Faden zerrissen, den die Phantasie gesponnen, und alle Versuche, ihn wiederum zu schlingen, sind umsonst. So wir mit unserm Quantulum von Phantasie; für uns bleibt es ein Traum, der zu Schaum zerrinnt; anders beim Dichter, dessen Phantasie, gewohnt im Geschirr zu gehen, nicht so leicht scheut und aus der Bahn bricht, oder, wenn sie es thut, willig wieder dem haltenden Zügel gehorcht und weiter trabt. — Doch kehren wir von der Abschweifung wieder zu unserem zweiten Falle zurück. Eine Anregung, nur eine Anregung hat auch hier der Dichter empfangen, den eigentlichen Stoff mußte er gleichfalls aus seinen Vorräten holen; in diesem Falle waren es die durch Studium zugeführte Kenntnis altgriechischen Lebens und die durch das eigene Leben vermittelte Bekanntschaft mit Künstlertum und Künstlerstreben. So liefern diese beiden Beispiele eine Illustration für den Satz, daß Werke der bildenden Kunst bei den engen Grenzen, die ihnen in Bezug auf nachahmende Darstellung von Handlungen gezogen sind, nimmermehr in Wirklichkeit dem Dichter ausreichenden Stoff für seine Darstellung bieten können, daß sie aber wohl in hohem Grade fruchtbar für ihn werden können, indem sie erstens im allgemeinen seine Phantasie anregen und zweitens im besondern ihm den Weg weisen zu Stoffen, zu denen er sonst nicht gelangt wäre.

Dieses positive Resultat fügen wir zum Schluß dem negativen hinzu, welches wir vorher in Bezug auf die Nachahmung der Darstellungsweise des bildenden Künstlers durch den Dichter gefunden hatten.

## Achtes und neuntes Kapitel.

bis „Gegenteils kann man sich ...“

Wechselvoll und vielgestaltig ist das Leben der Menschen. Wie selten ist es uns vergönnt, Gedanken und Empfindungen festzuhalten und auszuleben! Wechselvolle Bilder des Lebens soll uns auch die Poesie, die Kunst, die den empfindenden und handelnden Menschen vorführt, gestalten und im Spiegelbilde uns zeigen; nur daß hier im künstlerischen Abbilde dieser Wechsel selber zur Harmonie gestaltet ist, daß er nach festen Gesetzen inneren Zusammenhanges sich vollzieht, den wir in unserem und unserer Nächsten Leben bei unserer Kurzsichtigkeit so selten zu erblicken und zu erkennen vermögen. Auch wenn die Dichtung der Alten uns nicht Wesen unserer Art, wenn sie uns Götter vorführt, bleibt dieses Auf- und Abwogen, dieser Wechsel; die Olympier sind in Empfindungen und Hand-

lungen doch nur griechische und römische Menschen über Lebensgröße, quantitativ, nicht qualitativ von den Sterblichen unterschieden. Wechsel und Wandel in der Poesie; wechsel- und wandellos stehen uns die Gebilde der antiken Plastik in ruhiger, charaktervoller Schöne gegenüber, die selbst in den wenigen Fällen, wo nachklassische Kühnheit die Schranken, die der Bildnerkunst durch ihren eigensten Charakter gezogen sind, zu durchbrechen sucht, noch auf Kosten der Naturwahrheit sich Geltung erringt. Dieses tiefeinschneidenden Gegensatzes zwischen Poesie und Plastik ist Spence sich nicht bewußt gewesen, wenn er in jedem einzelnen Falle, wo der römische Dichter eine Göttergestalt unter anderer Erscheinungsform auftreten läßt, als sie die plastische Kunst vorzuführen gewohnt ist, ängstlich nach den Ursachen dieser für ihn befremdlichen Abweichung forscht. Drei solcher Abweichungen macht Lessing namhaft: 1. Die Dichter stellen den Bacchus oft mit Hörnern dar — die Bildhauer nie (nach Spence). 2. Die Bildhauer lassen Minerva und Juno bisweilen den Blitz schleudern, die Bildhauer nie. 3. Zwei römische Dichter, Papinius Statius (Verfasser der Thebaïs. Zeit Domitians) und Valerius Flaccus (Verfasser der Argonautica. Zeit Marc Aurels), stellen eine erzürnte Venus, mit den Attributen des Zorns, einer Furie gleich, dar, die Bildhauer stellen die Göttin immer nur liebeatmend, hold, lächelnden Antlitzes dar. Woher dieser auffallende Unterschied? Von den verschiedenen Anforderungen, die auch bei der Darstellung körperlicher Gegenstände an Dichter und Bildhauer gestellt werden, weiß Spence nichts; da kommt er denn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt. Die Hörner des Bacchus seien so klein gewesen, daß sie sich unter den Trauben und Epheublättern, mit denen der Gott sein Haupt zu schmücken pflegte, wohl hätten verbergen können. Minerva und Juno wären in der That berechtigt gewesen, den Blitz zu schleudern, aber wahrscheinlich hätte man das erst in den Samothrakischen Geheimnissen erfahren, die nur den bevorrechteten Ständen sich erschlossen hätten, zu welchen der Stand der Bildhauer und Maler bei den Römern nicht gezählt worden wäre. Die Darstellung der zürnenden und mit den Attributen des Zornes ausgestatteten Venus endlich wäre als Geschmacklosigkeit aus der Zeit des Niederganges der römischen Poesie zu bezeichnen. So weiß Spence in allen drei Fällen sich mit den ihm aufstoßenden Bedenken abzufinden, ohne den von ihm aufgestellten Satz, daß bei Darstellungen körperlicher Gegenstände die römischen Dichter, soweit thunlich, Nachahmer der Bildner gewesen seien, prinzipiell fallen zu lassen. Lessing weist Zug um Zug das Irrtümliche der Spenceschen Behauptungen nach und führt die Abweichungen der dichterischen Darstellung von der bildnerischen auf die Verschiedenheit der Anforderungen der einzelnen Künste zurück.

1. Bacchus wird von den bildenden Künstlern meist **nicht** mit Hörnern dargestellt, weil diese Hörner die weiche jugendliche Schönheit des göttlichen Hauptes zerstört hätten. Die Berechtigung aber dafür, die Hörner, die doch ein Attribut dieses Gottes sind, fortzulassen, erwuchs den Bildhauern aus dem Umstande, daß es keine natürlichen, aus dem Haupte des Gottes herausgewachsenen, sondern künstlich an ein Fell geheftete Hörner waren, die er anlegte, wenn er in seiner Würde als Gott, in amtlicher Thätigkeit aufzutreten hatte. Sie bildeten also ein Attribut seiner göttlichen Amtssphäre, kamen ihm zu, wie dem Juppiter der Blitzstrahl, wie dem Merkur der Schlangenstab. Den Bildhauern kam es nun aber in den meisten Fällen **nicht** darauf an, den Gott als Vertreter dieses bestimmten olympischen Verwaltungszweiges zu kennzeichnen, sondern ihn als Repräsentanten dieses bestimmten männlichen Schönheitstypus, nämlich der Schönheit des dem Knabenalter eben entwachsenen Jünglings darzustellen. Daß dabei die Hörner in hohem Grade störend gewesen wären, ist klar; passend, in dem Sinne einer charakteristischen Ergänzung der **körperlichen** Erscheinung, waren sie nur für die grotesken Gestalten der Bacchusbegleiter, des Silen, der Satyrn, der Faune, bei denen sie denn auch ihren festen Sitz im Kopfe hatten. Nur dann, wenn die Bildhauer mit ihren Bacchusdarstellungen keine freien Werke der Kunst, sondern lediglich Kultusstatuen für den Tempel schufen, gaben sie dem Gotte die Hörner. Hier hatten die ausschließlichen Bestimmungen der Schönheit hinter den Forderungen des Kultus zurück zu treten; der Gott müßte dann nicht möglichst schön, sondern möglichst charakteristisch dargestellt werden; mit den Attributen seiner Gottheit versehen, hatte er hier die Amtsmiene, die Amtshaltung anzunehmen, und das sinnlich-ästhetische Wohlgefallen des Beschauers an der Herrlichkeit der Glieder wäre frivol gewesen. Auf die Machtsphäre, den Funktionenkreis des Gottes sollte der anbetende Blick sich heften; man sollte und wollte in der Gottheit dasjenige Wesen verehren, von dem man auf einem bestimmten Gebiete des Lebens Heil und Segen für sich erwartete und erflehte. Hier also, in dem Tempelhause trug der Gott als Abzeichen seiner Würde die Hörner — so in dem Tempel des Gottes zu Lemnos. Ganz anders liegt die Sache für den Dichter; für ihn gilt nicht die Schönheit des Körpers, sondern die Schönheit der Handlung. Wenn die Hörner dem Dichter für den handelnd auftretenden Bacchus gerade passend erschienen, gab er sie ihm; erschienen sie der Art des Auftretens des Gottes nicht angemessen, so ließen sie sie fort. Es sei, um den besprochenen Fall möglichst klar zu stellen, hier nochmals bemerkt, daß die Bildhauer der Alten in der klassischen Zeit fast ausschließlich Göttergestalten bildeten, nicht sowohl, weil sie damit eigentliche Gegenstände göttlicher Verehrung

hätten schaffen wollen, sondern weil sie, ausgehend von der naiven Vorstellung der alten Völker, daß die Götter geistig wie physisch nur die höchste Potenz der Menschennatur bezeichneten, also auch die höchste körperliche Schönheit repräsentierten, diese nicht anders als in Göttergestalten zum Ausdruck bringen zu können meinten. So hatten sie bestimmte männliche und weibliche Schönheitsideale geschaffen, deren Repräsentanten einzelne Gottheiten waren, und die sie für alle Zeit festgehalten haben, ja die noch für die moderne Kunst in Geltung stehen. Als idealschöner kleiner Knabe erscheint Eros-Amor, die Mitte zwischen Knaben und Jüngling hält Bacchus, Apollo repräsentiert das reine Jünglingsideal, als jungkräftige Männergestalten stehen Hermes-Merkur und Ares-Mars vor uns da, jener noch die Schlankheit des Jünglings mit der Gedrungenheit des Mannes vereinigend, dieser in untersetztem Bau, in stärkerer Muskelanschwellung die Seite der Kraft nachdrücklicher hervorhebend, doch in strengster Einhaltung der Schönheitslinie und aller Abwesenheit von Fülle die Vollreife ausschließend. Diese, die reife, vollaufgeschlossene Männlichkeit tritt uns in dem imposanten Gliederbau des Zeus-Jupiter entgegen; Poseidon-Neptun mit stärkerer Fleischpolsterung ist fast schon gemütlicher Alter. Erst in zweiter Linie werden Heroen typisch, vor allem Herakles als Athletenideal; die meisten nähern sich jenen Göttertypen: Achill = Apollo, Hektor etwa Hermes, Diomedes = Ares; Aias ist Ares mit einem Stich ins Herkulische, Agamemnon ist schon durch die höchste Würde wie durch reife Männlichkeit, dann aber auch als erster der Lanzenschwinger der ins Heroische übersetzte blitzstrahlschleudernde Zeus. Von den weiblichen Gottheiten zeigt Athene-Minerva den Typus herber, strenger Jungfräulichkeit; Aphrodite-Venus ist ganz weiche jungfräuliche Anmut, Artemis-Diana herbjungfräuliches Spartiatenideal, Hera-Juno reife matronenhafte Weiblichkeit. Hebe ist früheste, eben erst aus dem Kindesalter aufknospende Jungfräulichkeit. So sehen wir also, wie in der klassischen Zeit das bildnerische Schönheitsideal einen allgemeinen, typischen Charakter trug, von dem erst die spätere Zeit abging; ja selbst dann noch scheint man ziemlich lange bei der Darstellung bestimmter Persönlichkeiten die Porträtähnlichkeit nicht festgehalten, sondern sie durch Typisches ersetzt zu haben. Die höhere Weihe, welche die antike Kunst, wenn sie auch verhältnismäßig frühe schon sich dem ausschließlichen Dienst der Religion entzog, doch dadurch erhielt, daß sie an den Kultus anknüpfte, in Beziehung zu ihm gesetzt wurde, wie das ja fast von allem, was über die gemeinen, materiellen Bedürfnisse hinausging, galt — von den öffentlichen Spielen, den dramatischen Aufführungen und allen sonstigen nationalen Lustbarkeiten (ein Analogon bilden die heutigen nationalen und lokalen katholischen Heiligenfeste) —, hat es Jahrhunderte lang verhindert, daß die Skulptur einen

individuelleren, auf das Reinmenschliche gerichteten Charakter erhielt. Doch nun zu

2. den blitzschleudernden Göttinnen Minerva und Juno. In den Statuen der Bildhauer erscheinen sie nie mit dem Blitzstrahl. Wenn diese Göttinnen den Blitzstrahl schleudern, so thun sie es bei vereinzelten, sich selten wiederholenden Anlässen, indem ihnen der Göttervater, für den allein Vulkan die Blitzstrahlen anfertigt, der allein das Verfügungsrecht über sie besitzt, für den jedesmaligen einzelnen, außerordentlichen Fall einen einzelnen Blitzstrahl zu bestimmtem Zwecke abtritt. Nur dann also hätte auch dem Bildhauer das Recht zugestanden, Minerva oder Juno mit dem Blitzstrahl in der Hand darzustellen, wenn er ein solches bestimmtes einzelnes Faktum zur Darstellung hätte bringen wollen. Wie wir aber gesehen haben, stellten die Bildhauer der Alten die Gottheiten fast ausschließlich entweder in der Ruhe oder in einer typischen Handlung begriffen dar, und in diesen beiden Fällen war es ihnen unmöglich, den Göttinnen den Blitzstrahl zu geben. Der Dichter aber, der alle seine Personen, also auch die Gottheiten, in bestimmter Aktion vorführt, konnte nun auch vollständig im Einklang mit dem Charakter und den Aufgaben seiner Kunst solche einzelnen Fälle, in denen Jupiter seiner Gemahlin und seiner Tochter das erhabenste und wirksamste Instrument göttlicher Strafe lieh, in seinem Werke darstellen. In diesen Fällen galt es, die verletzte göttliche Würde wieder in den Augen der Sterblichen herzustellen, und im Interesse der persönlich in ihrer Würde Gekränkten lag es, daß das Strafgericht von ihnen selber mit dem spezifisch göttlichen Strafwerkzeuge vollzogen wurde, anstatt daß Jupiter als oberster Repräsentant göttlicher Macht und Würde für sie eintrat.

Aus den beiden bisher betrachteten Fällen war zu ersehen, daß auch bei Darstellung von körperlichen Dingen dem Dichter ein weiteres Nachahmungsgebiet zusteht als dem bildenden Künstler, daß also der Dichter mitunter stofflich schon in bezug auf die darzustellenden Merkmale oder Teile der körperlichen Gegenstände gar nicht in der Lage ist, dem bildenden Künstler nachzuahmen, weil er bei ihm nicht das vorfindet, was er braucht. Genau dasselbe trifft auch für den dritten Fall zu, die zürnende Venus.

3. Venus ist die Göttin der Liebe, der holden, beglückenden Liebe; sie ist als solche für den Bildhauer und Maler zugleich der Typus der weichen jungfräulichen Anmut. Dem bildenden Künstler kann also nur die Aufgabe gestellt sein, diesen der Göttin zukommenden, ihr ausschließlich eignenden Charakter durch alle Mittel der Darstellung zur Anschauung zu bringen — Gesichtsausdruck, Körperform, Haltung, Gewandung, alles muß darauf hingerichtet sein, die Idee der süßen, hingebenden Liebe in dem

Beschauer auf das vollkommenste zu erwecken. Auch dem Dichter ist selbstverständlich Venus nichts als die Verkörperung dieser Idee, sie kann auch bei ihm nicht anders wie als die Göttin der Liebe mit den ihr als solcher zukommenden Eigenschaften auftreten, aber sie ist bei ihm auch zugleich, wie alle seine Personen, ein handelndes Wesen. Die von ihr ausgehende Handlung, als Ganzes betrachtet, muß von der Liebe, ihrer Grundeigenschaft, den Impuls erhalten, muß auch in ihrem Verlauf und ihrem Endziel in Zusammenhang mit diesem, von der Person der Göttin nun einmal nicht zu trennenden Affekte stehen. Daß aber ein jeder einzelne Moment der Handlung, wenngleich er sich auf den Ursprung derselben, die Liebe, muß zurückführen lassen können, auch unmittelbar selbst Liebe ausdrücke, ist keineswegs erforderlich. Im Verlaufe einer Handlung treten neben dem Affekte, den wir uns mit derselben notwendig verknüpft denken, doch auch noch andere, mit jenem in Beziehung gesetzte Affekte zu tage, ja, es kann der ursprüngliche Affekt in sein Gegenteil umschlagen, Kühnheit kann in Verzagtheit, Sanftmut in Zorn, Liebe in Haß sich wandeln. Gerade die glühende, leidenschaftliche Liebe, die Liebe, die ganz Liebe ist, schlägt so leicht, wenn sie nicht erwiedert, wenn sie gar zurückgewiesen wird, in ebenso leidenschaftlichen Haß um. Wie sie früher ihren Gegenstand zu beglücken strebte, wie sie bereit war, ihm alles zu opfern, so brennt sie jetzt, in Haß gewandelt, darauf, ihn ins tiefste Elend zu stürzen, ihn mit allem, was sein eigen ist, zu vernichten, ihrer Rachgier zu opfern. Jede sanfte Regung ist dem Zorn gewichen, der kein Maß, keine Grenze kennt. So erscheint die Venus in den beiden erwähnten Dichtungen als Furie, ohne darum aufzuhören, Venus, die Göttin der Liebe zu sein — derjenigen Liebe, deren Repräsentantin sie ist. Wir kennen eine andere Liebe, die Liebe, die Christus lehrt, deren Repräsentant im Thun und Leiden Christus ist. Diese Liebe haßt nie, sie duldet, sie trägt alles, sie vergiebt auch dem Feinde. Von dieser Liebe wußten die Alten wenig, kaum daß einem Sokrates, einem Plato eine Ahnung von ihr aufgegangen sein mag. Hier haben wir es zu thun mit der Liebe als rohem, ungezügeltem Trieb, als sinnlicher Glut. Diese Liebe ist untrennbar von dem heißen Verlangen, ihren Gegenstand zu besitzen, und kann sie ihn nicht besitzen, so will sie ihn lieber verderben, als in den Besitz eines andern übergehen sehen. Das ist die Venus der Alten, und der Dichter, der sie in Zorn und Haß entbrannt uns vorführt, lehrt uns ihr eigentliches Wesen dadurch nur klarer erkennen, und wenn er auch äußerlich, in ihrer Erscheinung sie uns furienhaft schildert, innerlich ist sie dasselbe Wesen, das die Bildhauer in ihrer weichen, schamhaft sich verhüllenden Schönheit dargestellt haben. Diese Schamhaftigkeit täuscht uns nicht

über sie; wie sie in diesem Augenblick sich des Gewandes als schwächlicher Hülle zum Schein bedient, ist sie bereit, es im nächsten sinken zu lassen, um dem, dem sie wohlwill, alle ihre Reize unverhüllt zu zeigen.

## Zehntes Kapitel

wird nicht gelesen; Gründe dafür im Vorwort.

## Elftes Kapitel.

Ehe wir in die Besprechung der neuen wichtigen Aufschlüsse über das Verhältnis der Künste zu einander, die mit dem 11. Kapitel beginnend in dem 16. ihren Gipfelpunkt erreichen, eintreten, erscheint es angemessen, einen Rückblick auf die bisherigen Ergebnisse unserer Untersuchungen zu werfen, da sie die Grundlage für das bilden, was, weiter vorbereitet durch die fünf nächsten Kapitel, in dem erwähnten 16. Kapitel endlich zum Kern des ganzen Werkes führt, zu dem Prinzip, nach welchem die Einteilung der Künste vorzunehmen ist. — Die unmittelbar vorhergehenden Abschnitte beschäftigten sich mit der Frage, inwieweit bildender Künstler und Dichter einander nachahmen dürfen und können, doch so, daß der Schwerpunkt auf die den bildenden Künstler nachahmende Thätigkeit des Dichters gelegt wurde. Das allgemeine Resultat dieser Untersuchung war, daß eine solche gegenseitige Nachahmung, soweit sie sich auf die Entnahme des Rohstoffes beschränkt, statthaft ist, da es an sich gleichgiltig ist, ob der Künstler zum Zweck der Beschaffung seines Stoffes sich direkt an die Natur oder an das Werk eines anderen Künstlers wendet. Wenn nun aber auch gegen eine solche Nachahmung im Prinzip sich nichts einzuwenden fand, so stellte sich doch heraus, daß sie in der Praxis sich innerhalb sehr enger Grenzen zu bewegen hätte, und zwar erstens, weil bei wirklich vorhandener Verwendbarkeit eines und desselben Stoffes sowohl für den Dichter wie für den bildenden Künstler, der Nachahmende doch seinen Interessen durch direkten Bezug aus der Natur weit besser dienen würde, und zweitens weil — und hiermit greifen wir wieder auf die ersten Kapitel des „Laokoon" zurück — überhaupt nur sehr wenige Stoffe sich sowohl für die dichterische wie für die bildnerische Darstellung eignen. Verfolgen wir diesen zweiten Punkt im einzelnen, so können wir folgende bisher aufgefundene Resultate zusammenstellen: 1. Leidenschaftlich bewegte Scenen, die mit dichterischer Schönheit vollkommen vereinbar sind, vertragen sich nicht mit bildnerischer Schönheit, können also nicht Nachahmungsgegenstand des Bildners werden oder dürfen es vielmehr nicht werden. 2. Alle naturgemäß nur auf

eine ganz kurze Zeitdauer beschränkten Erscheinungen, die der Dichter für seine Darstellungen anstandslos verwerten darf, sind nicht darstellbar für den bildenden Künstler. 3. Alles was mit dem bleibenden, eigentlichen Wesen der darzustellenden Personen oder Dinge nicht in Übereinstimmung steht oder auch nur nicht zu stehen scheint, ist unbrauchbar für die bildnerische Darstellung, kann aber für die dichterische durchaus geeignet sein. 4. Alle Handlungen, die nicht leicht ihrem ganzen Verlaufe nach von einem der Momente, aus denen sie sich zusammensetzen, sich übersehen lassen, entziehen sich der Darstellung durch den bildenden Künstler, können aber sehr wohl Gegenstand der Darstellung des Dichters werden. — Die vorstehenden vier Fälle bezeichnen Einschränkungen des Darstellungsgebietes der bildenden Kunst, und wenn wir nach den Gründen dieser Einschränkungen fragen, so wird uns die Antwort zu teil, daß sie sich aus dem für den bildenden Künstler bestehenden Gebote ergeben, stets und unter allen Umständen als oberstes Prinzip die körperliche Schönheit festzuhalten, und aus der Unmöglichkeit, die für den bildenden Künstler vorliegt, mehr als einen Bewegungs- oder Zeitmoment zu fixieren. Mit jenem Gebote hängt das Verbot der Darstellung starker Affekte zusammen; diese Unmöglichkeit schließt das Verbot der Darstellung des Transitorischen, des Nichtcharakteristischen, der komplizierten Handlungen in sich. — Hiermit haben wir die Gebiete kennen gelernt, welche der Poesie für ihre Schöpfungen offen stehen, während sie der bildenden Kunst sich verschließen. Von Einschränkungen des Darstellungsbereiches der Poesie gegenüber dem der bildenden Kunst ist bisher nur an einer Stelle die Rede gewesen, im 4. Kapitel, und auch hier ist die Einschränkung als keine unbedingte hingestellt worden: Lessing bezeichnet es als zweifelhaft, ob der Dichter körperliche Schönheit darstellen könne und behauptet nur, daß es auf diese Fähigkeit oder Nichtfähigkeit des Dichters wenig ankomme, da ihm unendlich viele andere Mittel zu Gebote stünden, uns zu interessieren. Fragen wir nun, nachdem wir erfahren haben, was der bildende Künstler im Gegensatz zum Dichter nicht darstellen darf, was für ihn als darstellbar übrig bleibt, so würde sich als solches vor allem das Gebiet der körperlichen Schönheit ergeben, das wiederum vielleicht, wie wir eben erwähnt haben, dem Dichter nicht zugänglich ist. Ferner schloß der vierte der oben aufgestellten vier Punkte die Möglichkeit der Darstellung einfacher, leicht übersehbarer Handlungen seitens des bildenden Künstlers in sich, wobei noch hervorzuheben ist, daß streng genommen der bildende Künstler nur eine einzelne, und zwar nach Punkt 1 nur mäßig bewegte Situation, durch welche indirekt freilich auch eine ganze Handlung, der sie als Teil angehört, zur Anschauung gebracht wird, darstellen kann.

Wir haben durch diese Fixierung der Darstellungsgebiete für die einzelnen Künste und die Vergleichung des Umfangs derselben schon mancherlei über das wahre Wesen der Kunst, über das Verhältnis der Künste zu einander, über das was sie gemeinsam haben, sowie über das was sie trennt, in Erfahrung gebracht. Aber zweierlei ist uns doch nicht vollständig aufgehellt. Wir wissen erstens nicht, ob nach der negativen wie nach der positiven Seite die Darstellungsgebiete der einzelnen Künste durch die bisher aufgestellten Punkte auch allseitig begrenzt sind, d. h. ob es nicht außerdem noch manches giebt, was sie nicht darstellen, und ebenso, ob es nicht noch außerdem manches giebt, was sie darstellen können. Wir wissen zweitens allerdings recht wohl, warum dieses oder jenes in dieser oder jener Kunst nicht darstellbar ist, aber wir vermögen uns darüber nicht vollständig Rechenschaft abzulegen, warum dieses oder jenes in dieser oder jener Kunst darstellbar ist; oder wenn wir in einzelnen Beziehungen, wie z. B. bezüglich der Darstellung der Affekte in der Poesie, es doch zu wissen glauben, so wissen wir es nicht aus Lessings Ausführungen im „Laokoon", soweit wir ihn bis jetzt gelesen haben, sondern wir haben uns die gelegentlich in uns aufsteigenden Fragen, so gut wir es vermochten, selber zu beantworten gesucht, indem wir freilich dabei zum Teil vorwegnehmen, was uns erst in den folgenden Kapiteln erschlossen werden soll. Fragen wir nach dem Grunde dieser für uns in betreff des Inhaltes und Umfanges der Darstellungsgebiete noch bestehenden Unsicherheit, so werden wir diesen darin erblicken, daß es uns noch an einem obersten allgemeinen Prinzip für die Abgrenzung der Gebiete der einzelnen Künste fehlt. Solange wir keine bestimmte Antwort geben können auf die Fragen: welches sind die Kriterien der Darstellbarkeit eines Gegenstandes durch die bildende Kunst, welches die der Darstellungsfähigkeit seitens des Dichters? welche Mittel verwendet der bildende Künstler für die Bearbeitung der von der Natur ihm zugewiesenen Gegenstände, welche der Dichter? — solange werden wir es auch nicht zu völliger Sicherheit in der Bestimmung der „Grenzen der Malerei und Poesie" bringen. — Mit dem 11. Kapitel beginnen wir nun in mehr direkter Weise diesem wichtigsten Punkte uns zu nähern, ohne daß wir jedoch bis zum 15. Kapitel inkl. einen definitiven Aufschluß über denselben erhalten. Es sind diese Kapitel noch der Vorbereitung gewidmet, und es laufen mehrere andere Fragen mit unter, die zum Teil eine sehr eingehende Behandlung erfahren. Wir werden unser Augenmerk nur auf diejenigen Punkte richten, die in unmittelbarer Beziehung zu dem Hauptgegenstande stehen und als wirkliche Vorbereitung zu demselben anzusehen sind.

---

Wenn der englische Gelehrte Spence von dem Gedanken ausgeht, daß der Dichter bei Schilderungen körperlicher Gegenstände sich nach den bezüglichen Darstellungen der Bildhauer oder Maler richtet, so lenkt der französische Kunstrichter Caylus — der wirkliche Name ist: Anne-Claude-Philippe de Tubières † 1765 zu Paris — umgekehrt die Aufmerksamkeit auf die den Dichter nachahmende Thätigkeit des Malers und stellt an diesen die Forderung, er solle seine Stoffe und nicht diese allein, sondern auch die Darstellung selber in allen Einzelheiten von dem Dichter entlehnen. Speziell erteilt er dem Maler den Rat, Stoff und Darstellungsweise den homerischen Dichtungen zu entnehmen, und bemerkt noch ausdrücklich dabei, der Maler solle sämtliche Vorgänge, die Homer erzählt, darstellen und „sich dabei an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten". Hiermit bekundet er dieselbe irrige Ansicht wie Spence, daß Maler und Dichter schlechterdings dieselben Gegenstände darzustellen haben, und daß sie sie auf dieselbe Weise darstellen können. In dem 13. Kapitel zeigt Lessing durch mehrere Beispiele zunächst, wie ein Stoff dem Dichter die trefflichste Gelegenheit zu reichen Schilderungen, in denen Körper in anmutigster Wirkung dem Leser vorgeführt werden, bieten kann, ohne daß der Maler etwas mit ihm anfangen kann, wie ein anderer Stoff dem Maler eine überreiche Fülle schönster körperlicher Erscheinungen liefern kann, ohne daß der Dichter demselben etwas abgewinnen könnte. Ehe wir jedoch Lessing dahin folgen, sei es uns gestattet, nochmals unsere Gedanken zu den Ausführungen des 7. Kapitels zurückzulenken, durch die wir nachzuweisen suchten, daß, wenn es auch dem Dichter gestattet sein mag, sich, wenn er einmal vorübergehend sich mit Körpern ihren sinnlichen Eigenschaften nach zu befassen hat, an den Körper ex officio darstellenden bildenden Künstler zu wenden, er doch viel sicherer sein Ziel erreicht, wenn er sich direkt an die Natur wendet. Führen wir uns jetzt einmal das Gegenstück vor, indem wir untersuchen, ob wohl der bildende Künstler, wenn er sich einmal darauf einläßt, eine Handlung darstellen zu wollen, praktisch verfährt, wenn er an den Handlungen ex officio darstellenden Dichter sich wendet, statt sich an die Natur, die Wirklichkeit oder einen die Wirklichkeit einfach, kunst- und schmucklos wiedergebenden Bericht zu wenden, und wieder mag die Laokoongruppe das Objekt abgeben, an dem wir das Experiment vornehmen.

Nehmen wir an, die Bildner der Gruppe hätten die Darstellung des Unterganges Laokoons nach der Ἰλίου πέρσις des Arktinos von Milet zu ihrer Quelle gehabt. Im Rate der Götter ist der Untergang Troias endgiltig beschlossen. Das hölzerne Pferd soll seinen Einzug in die Stadt halten; da wo es sie betritt, muß ein Teil der zehn Jahre

lang heldenmütig verteidigten Mauer niedergerissen werden; aus dem Bauche des Pferdes wird alsdann das Verderben sich ergießen über das unselige Volk, das in seiner Verblendung bereit ist, selbst zu seiner Vernichtung hilfreiche Hand zu bieten. Einer nur, der Priester Laokoon, ahnt das drohende Unheil, er warnt seine Landsleute, und schon scheinen sie seiner Stimme Gehör schenken zu wollen, schon scheinen sie bereit, sich seiner höheren Einsicht unterzuordnen, da senden die Götter ihm, der ihrem Ratschluß sich entgegenzustellen wagt, zuerst das Verderben. Zwei Schlangen tauchen aus dem Meere hervor und umschlingen ihn und seine beiden Söhne angesichts des entsetzten Troervolkes. Nach langer Qual erst naht dem Vater und dem jüngeren Sohne erlösend der grausam zögernde Tod; nur den ältesten Sohn geben die Schlangen wieder frei. Die Troer, in dem Untergange des Laokoon ein göttliches Strafgericht erblickend, fallen jetzt ihrer Verblendung unrettbar anheim. — Zur Motivierung dieses sonst gar zu grauenvollen Verhängnisses, das um seines Patriotismus willen den edlen Priester trifft, führt der Dichter eine alte Schuld desselben an, einen Frevel, den einst vor Jahren Laokoon im Tempel der Gottheit, der er als Priester diente, begangen hat. Hierin findet auch die Rettung des älteren Sohnes ihre Erklärung. — Dies ist in kurzem der Gang der Darstellung beim Dichter. Was erkennen wir bei ihr als charakteristisch? Das Geschlossene, Lückenlose, das innerlich Begründete in einer Reihe verbundener Handlungen — das sind notwendige Erfordernisse der dichterischen Idee und ihrer Darstellung in der vollendeten Dichtung, das sind die Kennzeichen, welche die Dichtung ihrem Urbilde, der Wirklichkeit gegenüber an sich tragen muß. Aus einzelnen, losen, unverknüpften, mit fremdartigen Bestandteilen untermischten Fakten schafft sie durch Verbindung, Absonderung, Ergänzung ein zweckvolles, harmonisch gegliedertes, in stetem Fortschritt von einem bestimmten Anfange durch mannigfaltige Zwischenphasen zu einem festen Abschluß hindurchgeführtes Ganzes. Was haben nun die Bildner von diesem nach den Bestimmungen und Regeln der Dichtkunst sorgsam zubereiteten Stoffe für die Herstellung ihrer Gruppe nutzen können? Gerade dasjenige, was den Wert der dichterischen Schöpfung ausmacht, was sie vor der Wirklichkeit oder einem einfachen, die nackten Thatsachen wiedergebenden Bericht auszeichnet, die reichere Gliederung, die allmählichen Übergänge, die Motivierungen, der Wechsel und die Steigerung der Affekte, war für sie völlig unbrauchbar; ja nicht nur dies, es war ihnen für das, was sie darstellen wollten, sogar in hohem Grade hinderlich. Was hat denn der Bildner überhaupt darzustellen? was kann er darstellen? Statt einer Handlung doch nur eine einzelne Situation; denn die einfachste Begebenheit oder Handlung als solche kann

er nicht nachbilden, da sie doch immer aus mehreren zeitlich getrennten Teilen besteht und er nur einen Zeitmoment in seinem Werke fixieren kann. Je geringer die Zahl dieser Teile ist, desto leichter ist es natürlich für ihn, den für seine Zwecke passendsten Moment auszusuchen. Die dichterische Behandlung des Stoffes mit ihrem reichen oben geschilderten Apparat wird ihn demgemäß zu der mühevollen Arbeit zwingen, alles was der Dichter hinzugethan, wieder säuberlich zu entfernen, um den Stoff auf wenige notwendige Momente zurückzuschneiden, die es ihm gestatten, seine Auswahl mit Sicherheit so zu treffen, daß sie auf den fruchtbarsten Moment fällt, auf den, der dem Beschauer gestattet, aus der dargestellten Situation sich die ganze Handlung zu konstruieren. So kann denn auch, wenn unsere Annahme zutrifft, daß die Bildhauer aus der Dichtung des Arktinos geschöpft haben, doch die dieser entnommene Darstellung vom Untergange des Laokoon nicht als die unmittelbare Quelle für das bildnerische Kunstwerk bezeichnet werden. Der direkte Stoff für die Bildhauer war die nach der dichterischen Gestaltung von ihnen erst für die Zwecke ihrer Darstellung zurechtgemachte, gekürzte, beschnittene Handlung. — So begegnen wir denn hier, bei dem bildenden Künstler, der dem Dichter nachahmt, derselben Erscheinung, die uns dort im 7. Kapitel bei dem Dichter, der dem bildenden Künstler nachahmt, entgegentrat: der bildende Künstler kann von den Handlungen des Dichters, der Dichter von den Körpern des bildenden Künstlers für die Zwecke seiner Kunst nur sehr wenig nutzen; gerade das ist einem jeden von ihnen darzustellen unmöglich oder wenigstens untersagt, was den eigentlichen Wert der Schöpfungen des andern ausmacht. Im letzten Grunde kann der eine Künstler von dem andern nur eine Anregung erhalten, einen Hinweis auf die Quellen, die der andere benutzt hat, die auch direkt sich zu erschließen er zu seiner Aufgabe machen muß, um ihnen dann freilich ganz anderes zu entnehmen und dieses andere noch dazu auf ganz verschiedene Weise zu verwerten. Geht er nicht auf diese Quellen zurück, hält er sich unmittelbar an die Vorlage des anderen Künstlers, der Bildhauer oder Maler an die des Dichters, der Dichter an die des Bildhauers oder Malers, so erschwert er sich seine Aufgabe außerordentlich, indem er erst auf künstliche Weise, durch rückbildende Thätigkeit seiner Phantasie sich den Rohstoff rekonstruieren muß, oder er verkennt, wenn er diese Arbeit unterläßt und Zug für Zug sich an seine Vorlage klammert, die Aufgaben seiner Kunst ganz und gar und bringt nur eine Mißbildung hervor: der Bildhauer oder Maler einen unverständlichen Vorgang, der Dichter eine der Anschaulichkeit entbehrende, ermüdende, uninteressante Schilderung körperlicher Dinge. — Kehren wir nach dieser Abschweifung wieder zu den unmittelbar von Lessing in

unserem 11. und den folgenden Kapiteln entwickelten Gedanken zurück. Doch vorher noch ein Wort zur Rechtfertigung der vorstehenden Abschweifung. Die ganze Kapitelreihe vom 7. bis zum 15. Kapitel inklusive hat einen gemeinsamen Inhalt: die gegenseitige Nachahmung von bildendem Künstler und Dichter, doch so, daß nach den einleitenden, Stoffe und Weise der Nachahmung im allgemeinen bezeichnenden Bemerkungen, im 7., 8., 9. und 10. Kapitel untersucht wird, wie weit der Dichter dem bildenden Künstler nachahmen darf und kann, dagegen vom 11. bis zum 15. Kapitel im ganzen und großen die Beschränkungen nachgewiesen werden, die dem den Dichter nachahmenden bildenden Künstler auferlegt werden. Dies ist die Disposition im allgemeinen, die im einzelnen jedoch keine strenge Durchführung zeigt. Wir haben von Anfang an versucht, diese Mängel der Disposition durch eingeschobene Gedanken auszugleichen und bezeichnen an dieser Stelle nochmals genauer in übersichtlicher Ordnung den von uns eingeschlagenen Weg der Untersuchung. Der grundlegende Gedanke ist dabei dieser: Der Dichter stellt Handlungen, der bildende Künstler Körper dar. Wir stellen diesen Satz mit voller Bestimmtheit auf, indem wir freilich den Beweis dafür, daß es so sein muß, und die Gründe, warum dies der Fall ist, den Besprechungen des 16. Kapitels vorbehalten. Nur indirekt stellt der Dichter auch Körper, der bildende Künstler auch Handlungen dar. Wenn nun der Dichter, in das Gebiet des bildenden Künstlers übergreifend, indirekt Körper darzustellen sucht, wenn der bildende Künstler, in das Gebiet des Dichters übergreifend, indirekt Handlungen darzustellen sucht, ist der Antrieb zur gegenseitigen Nachahmung gegeben. Die Untersuchung, zu welchen Resultaten diese Nachahmung führt, haben wir im 7. Kapitel in bezug auf den Dichter, hier im 11. in bezug auf den bildenden Künstler an die Spitze der Erörterungen gestellt. Wir haben jedoch im 7. Kapitel die Untersuchung nach der Richtung weitergeführt, daß wir zeigten, wie selbst Fälle denkbar sind und auch in der Praxis vorkommen, daß der Dichter sich den Stoff zur Handlung durch den bildenden Künstler, obwohl sie bei diesem nur in der Anlage sich vorfinden kann, bieten läßt. Dem entsprechend würde uns hier im 11. Kapitel die Aufgabe erwachsen, zu untersuchen, ob wohl auch der bildende Künstler sich den Stoff zur Darstellung von Körpern, selbst ohne daß durch diese eine eigentliche Handlung repräsentiert würde, von dem Dichter, obwohl dieser Körper nur indirekt darstellen kann, geben zu lassen in der Lage ist. Gerade dieser Fall aber ist es, den Lessing vom 12. bis zum 15. Kapitel bespricht und durch Beispiele illustriert. Er stellt hier dichterische und „materielle“ Gemälde einander gegenüber, und wenn die „dichterischen Gemälde“ im Sinne Lessings die Handlung auch keines-

wegs ausschließen, so sagt er doch selber ausdrücklich im Anfange des 15. Kapitels: „ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind", und braucht am Schlusse des Kapitels den Ausdruck „sichtbar fortschreitende Handlung", um die Bedeutung des dichterischen Gemäldes näher zu bestimmen; das Sichtbare, Körperliche also wird hier seitens der dichterischen Darstellung nach allen Richtungen hervorgehoben und somit im allgemeinen die Frage aufgeworfen, inwieweit bei Darstellung körperlicher Gegenstände der Maler dem Dichter nachahmen könne, oder mit anderen Worten, ob der Maler für die Darstellung seiner Körper sich den Stoff von dem Dichter geben lassen könne. Dies wäre der vierte und letzte Punkt der oben aufgestellten Disposition: 1. Der Dichter ahmt dem bildenden Künstler nach in bezug auf Körper. 2. Der Dichter ahmt dem bildenden Künstler nach in bezug auf Handlung. 3. Der bildende Künstler ahmt dem Dichter nach in bezug auf Handlung. 4. Der bildende Künstler ahmt dem Dichter nach in bezug auf Körper. Von diesen vier Punkten hat Lessing den ersten und den vierten eingehend behandelt; die beiden mittleren Punkte sind von ihm nicht besonders behandelt worden; der Vollständigkeit und Klarheit wegen haben wir geglaubt, hier ergänzend eintreten zu dürfen. Was nun aber diesen vierten Punkt, an dessen Besprechung wir mit dem nächsten Kapitel herantreten, betrifft, so müssen wir bemerken, daß, wenn Spence bei seiner Behauptung, die römischen Dichter hätten bei der Darstellung körperlicher Gegenstände sich fast stets an Werke der bildenden Kunst gewendet, in gleicher Weise die Werke der Bildhauer und der Maler im Auge hatte, Caylus nur von dem Maler redet, der bei der Darstellung seiner Körper sich dem Dichter in allen Stücken anschließen solle. Zum Schluß seiner Vorrede zum „Laokoon" sagt Lessing: „noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife", d. h. Malerei und Skulptur; die Architektur pflegte man damals noch nicht unter die bildenden Künste zu rechnen, und überhaupt zieht Lessing an keiner Stelle seines „Laokoon" die Architektur in den Kreis der Erörterungen. Skulptur und Malerei also stellt Lessing zusammen der Poesie gegenüber, und alles was er hier von dem Bildhauer, dort von dem Maler sagt, will er immer auf beide zugleich bezogen, für beide zugleich angewendet wissen. — Gewiß war es für die Geburt der Ästhetik nur von Vorteil, diesen Gegensatz der gesamten bildenden Kunst und der Poesie im großen und ganzen scharf hervortreten zu lassen, gleichwohl aber dürfen wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß die Gebiete der beiden in Rede stehenden bildenden Künste, wenngleich für sie eine ganze Anzahl gemeinsamer, sie von der Poesie scheidender Gesetze

gilt, doch auch ihrerseits wieder nach mehreren Richtungen entschieden auseinandergehen. Lessing, der von der Laokoongruppe, einem Werke der Plastik, ausging, hatte zunächst diese bei der Entwickelung der für die bildende Kunst geltenden Gesetze im Auge, und wenn er auch mehrfach Werke der Malerei heranzieht, so thut er es doch in einer solchen Auswahl der Beispiele und zunächst auch bezüglich solcher Bestimmungen, daß dabei ein Unterschied zwischen den beiden bildenden Künsten nicht zu tage tritt. Bemerkenswert ist hierbei, daß Lessing, wie ihm überhaupt auf dem Gebiete der Kunst Erkenntnisse und Einsichten aus dem Studium der Antike flossen, auch die Beispiele für die Malerei fast durchweg aus dem Gebiete der Malerei der Alten wählte, die auf ihrer damaligen primitiven Entwickelungsstufe allerdings der plastischen Kunst sehr viel näher stand als die weit reicher entwickelte und erst allmählich aller ihrer Hilfsmittel sich bewußt gewordene Malerei der neueren Zeit. Architektur, Bildhauerkunst und Poesie sind durch die Griechen nahezu zur höchsten Stufe der Vollkommenheit geführt worden, ihre Werke sind bis auf unsere Tage Muster geblieben; Malerei und Musik sind moderne Künste. Rechnen wir noch hinzu, daß bei lebhaftestem Interesse für die antike Plastik Lessing der Malerei wenig Neigung entgegenbrachte, so werden wir es vollends begreiflich finden, daß die bei aller Gemeinsamkeit doch vorhandenen großen Unterschiede der beiden Künste Lessing entgingen, und daß er die Gesetze, die er für die Plastik nachgewiesen hatte, schlechtweg auf die Malerei übertrug. Bis zu diesem Abschnitt unserer Laokoonlektüre war es uns möglich gewesen, über diese Lücke hinwegzusehen; wir dürfen von jetzt an die scharf hervortretenden Unterschiede nicht mehr ignorieren. Worin freilich der prinzipielle Gegensatz, der die Gebiete der beiden Künste teilweise scheidet, besteht, können wir erst bei den Erörterungen des 16. Kapitels zur eingehenden Besprechung führen; hier machen wir nur auf ein unterscheidendes Merkmal aufmerksam, um zu zeigen, warum Caylus nur an den Maler die Aufforderung richtete, sämtliche Vorgänge, die Homer erzählt, darzustellen. Wenn diese Aufforderung, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, schon von dem Maler Unmögliches verlangte, so wäre sie, an den Bildhauer gerichtet, geradezu unsinnig gewesen. Was nämlich den Maler weit mehr als den Bildhauer befähigt, seine Stoffe der Dichtung zu entnehmen, ist der Umstand, daß bei der technischen Schwierigkeit der Bearbeitung wie bei der Kostbarkeit des Materials, ganz abgesehen von anderen hier nicht zu erörternden Bedingungen, der Bildhauer bei seinen Kompositionen sich auf die Darstellung nur weniger Figuren angewiesen sieht, während diese äußerlichen Bedenken gegen figurenreiche Kompositionen für den Maler nicht vorliegen. Infolgedessen war also materiell wenigstens

der Maler im stande, der Forderung des französischen Grafen nachzukommen, die zahlreichen Momente bewegter Handlungen, an denen viele Personen teilnehmen, wie sie Homer uns vorführt, in seinen Gemälden zu fixieren. Wie hätte, um nur einige Beispiele herauszugreifen, der Bildhauer den Angriff auf das Schiffslager der Griechen, das Kampfgewühl um die Leiche des Patroklos, wie eine olympische Götterversammlung darstellen sollen? Nur im Relief sind solche und ähnliche Darstellungen möglich; das Relief aber, obgleich zum Gebiete der Plastik gehörend, ist doch als gesonderter, die Mitte zwischen Malerei und Bildhauerkunst einnehmender und ganz anderen Gesetzen wie die ganze Figuren meist in Lebensgröße oder Überlebensgröße darstellende eigentliche Plastik unterworfener Kunstzweig anzusehen; wir können nur jenen Hauptzweig der Bildnerkunst hier im Auge haben. — Nur also als an den Maler gerichtet konnte die Aufforderung Caylus' überhaupt einen Sinn haben, und wenn der Graf dem Maler nur ganz allgemein den Rat erteilt hätte, sich passende Stoffe für seine Schöpfungen aus dem Homer zu nehmen, anstatt ihm alles bei Homer als malerisch zu bezeichnen und noch außerdem ausdrücklich von ihm zu verlangen, sich in seiner Darstellungsweise ganz genau nach dem Dichter zu richten, so hätte man damit durchaus einverstanden sein können. Welche herrlichen Stoffe die homerischen Dichtungen in der That dem Maler liefern können, das zeigen uns vor allem die gewaltigen Kompositionen von Cornelius in der Glyptothek zu München. Was die homerischen Dichtungen aber gerade für den Maler zu einem besonders passenden Nachahmungsgebiete macht, das ist ihr universeller, ihr internationaler Charakter. Eine Schwierigkeit nämlich besteht für den Maler, der seine Stoffe aus der Geschichte oder der Sage wählt, darin, daß der dargestellte Gegenstand an sich auch verständlich sein muß. Wenn es auch unbillig wäre, dem Maler bei der Wahl seiner Stoffe so enge Grenzen zu ziehen, daß man von ihm verlangte, seine Darstellung sollte so beschaffen sein, daß jeder Beschauer von allgemeiner Bildung ohne jede Angabe des behandelten Stoffes den Gegenstand des Gemäldes sofort erkennen könnte, daß er sogleich zu sagen wüßte, um welchen Vorgang, um welche Situation es sich handelt, wer die dargestellten Personen wären, so soll doch zum Verständnis nicht erst ein eigentliches Begleitschreiben, ein Kommentar erforderlich sein. Lessing sagt in unserem Kapitel darüber: „In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich wären, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der

Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht." Der Maler wird also wohl thun, solche Gegenstände zu wählen, von denen er annehmen darf, daß sie weiten Schichten der Bevölkerung bekannt sind. Von welchen könnte das aber mehr gelten als von den homerischen Dichtungen! Man kann wohl behaupten, daß nächst der Bibel kein Schriftwerk so allgemein bekannt ist, wie Ilias und Odyssee es sind. Die Gebildeten und wohl auch Halbgebildeten aller Nationen abendländischer Kultur sind mit dem Inhalte dieser Dichtungen vertraut. Welchen Vorgang, welche Situation auch der Maler aus ihnen wählen mag, dieser Anforderung der Popularität des Stoffes kommt er nach. Kann oder darf er aber auch, wie Graf Caylus will, ohne alle Ausnahme jeden beliebigen Vorgang, jede beliebige Situation aus Ilias oder Odyssee darstellen? Die folgenden Kapitel erteilen die Antwort auf diese Frage.

## Zwölftes Kapitel.

Es wird nicht gelesen, weil die eingehende Erörterung über das Verhältnis der Größe der Götter zu der der Menschen nach Homers Anschauung zu weit von dem Thema abführt und überdies das von Lessing gefundene Resultat ein irrtümliches ist. Nur über eine Ausführung Lessings in diesem Kapitel, durch welche eine lange Reihe von Scenen als für den Maler nicht darstellbar aus den homerischen Dichtungen ausgeschieden wird, referieren wir in aller Kürze. — Alle diejenigen Scenen in Homer, in denen Götter und Menschen zugleich auftreten, eignen sich nicht für die malerische Darstellung. Lessing bemerkt darüber: „Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar." Es ist klar, daß der Maler bei Darstellung von Handlungen, in denen zugleich Götter und Menschen thätig sind, in denen aber die ersteren von den letzteren nicht gesehen werden, kein rechtes Mittel besitzt, die

relative Unsichtbarkeit der Götter dem Beschauer kenntlich zu machen. Die vom Grafen Caylus empfohlene Wolke, welche die Götter gegen die Menschen abschließen soll, ist ein trauriger Notbehelf. Sie ist bei dem Dichter „ein bloßes symbolisches Zeichen, eine poetische Redensart für unsichtbar machen"; bei dem Maler aber wäre sie ein reales Ding. Diese Bemerkungen sind gewiß zutreffend und der Behauptung des Grafen Caylus gegenüber, daß der Maler schlechterdings alles vom Dichter dargestellte Körperliche auch darstellen kann, sehr am Platze; da sie aber ein ganz spezielles Stoffgebiet betreffen, so ergeben sie keinen allgemeinen Gesichtspunkt für den Unterschied der Darstellungsfähigkeit körperlicher Gegenstände seitens des Dichters und des Malers und sind somit für unsere Zwecke nahezu wertlos.

## Dreizehntes Kapitel.

Es wird vollständig gelesen.

Dieses Kapitel führt uns endlich die beiden Beispiele vor, aus denen wir ersehen sollen, wie wenig der Maler im allgemeinen in der Lage ist, sich die Einzelheiten für seine körperlichen Darstellungen von dem Dichter bieten zu lassen. Bald findet er bei dem Dichter thatsächlich eine ganze Reihe anziehender körperlicher Erscheinungen, ohne sie gleichwohl für seine Kunst ausnutzen zu können; bald zeigt der Dichter bei einem Stoffe, der vermöge seiner Natur für den Maler an sich äußerst fruchtbar sein würde, eine solche Enthaltsamkeit in der Vorführung körperlicher Dinge, daß der Maler von dem, dessen er für sein Werk bedürftig wäre, so gut wie nichts in der Schöpfung des Dichters vorfindet. Der erste dieser beiden Fälle wird illustriert durch das Beispiel der Pest aus dem Anfang des ersten Buches der Ilias. Die Verse 44—53 enthalten dort die Erzählung des Ausbruchs der Seuche. „Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigeren Pfeile die Menschen selbst, und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen." — Dies die dichterische, mit wunderbarer Anschaulichkeit und Lebendigkeit eine ganze Anzahl von Bildern schöner, erhabener, rührender Körperlichkeit vor uns hinzaubernde Darstellung. Und was wird von diesem Bilderreichtum der Maler in seinem auf Grund der vorliegenden dichterischen Schilderung entworfenen Gemälde „Die Pest im

Lager der Griechen, nach Homer" uns sehen lassen? Zahlreiche lodernde Scheiterhaufen, auf denen die Opfer der Pest verbrannt werden; daneben finstere Gestalten des Jammers, die geschiedenen Ihrigen beweinend, oder selber schon durch ihre entstellten Züge die Wirkungen des in ihnen wütenden Giftes verratend — ein unerfreulicher, widerlicher Anblick; eine ärmliche Idee, durch eine Menge gleichartiger Körper unterscheidungslos in die Erscheinung geführt. Was giebt von der reichen dichterischen Schilderung die malerische wieder? Im Grunde nichts als die letzte Verszeile: „und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen". Dort Reichtum des Dichters, hier Armut des Malers. Aber das zweite Beispiel? Von dem Jammer und Elend, das nun schon neun Jahre des verheerenden Krieges über Griechen und Troer gebracht, führt am Anfang des vierten Buches der Dichter uns fort zu den seligen Höhen des Olympos, zu seinen allem Erdenleid entrückten himmlischen Bewohnern. Wie belebt bei dieser bloßen Vorstellung schon die Phantasie des Malers sich mit den mannigfaltigsten Bildern reinster, erhabenster Schönheit! Schon sieht er vor sich „einen goldenen, offenen Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks!" Alle diese Reize fluten in wirrem Chaos dem Maler durch die erregte Phantasie; um sie zu fixieren, zu ordnen, die einzelnen Gestalten mit bestimmten, charaktervollen Zügen auszustatten, greift er zur Ilias und liest im vierten Buch, Vers 1—4: „Bei Zeus sitzen im goldenen Saal die Götter; Hebe schenkt ihnen Nektar ein; sie trinken einander aus goldenen Bechern zu und schauen hinab auf die Stadt der Troer". Das ist alles, was der Dichter ihm bietet; für seine Zwecke ist es — nichts! Will der Maler gleichwohl den Gestalten seiner Phantasie durch seine Kunst wirkliches Leben verleihen, so muß er die Vorlagen für sie sich anderswoher beschaffen. Die Anregung zu der Schöpfung des Malers hat dann der Dichter durch seine olympische Götterversammlung immer gegeben, ihm mehr zu geben, weigert er sich aus guten Gründen. Also, in diesem Falle steht der Armut des Dichters der Reichtum des Malers gegenüber, ein Reichtum, zu dem materiell der Dichter ihm nichts aus seinem Eigentum hergegeben hat, den er der Natur selber und vielleicht, zum Teil, seinem älteren Bruder, dem Bildhauer verdankt. Doch wir dürfen hier noch nichts von diesen Geheimnissen der wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Künste verraten, da Lessing selber sich noch Stillschweigen auferlegt. Die Beispiele allerdings konnten nicht passender gewählt sein, um den doppelten Gegensatz von reich und arm, arm und reich aufs schärfste

hervorzuheben; mit Spannung erwarten wir die innere, aus dem Wesen der verschiedenen Künste geschöpfte Begründung der durch die beiden Beispiele so klar vor Augen gestellten Thatsache, daß „nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben, daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat". Das 13. Kapitel giebt diese Begründung nicht, ebensowenig das kurze 14. Kapitel, das von Homer auf den englischen Dichter Milton und sein „verlorenes Paradies", eine von Lessing und seinen Zeitgenossen über Gebühr geschätzte epische Dichtung, abschweift. Wir folgen ihm dahin nicht, sondern gehen gleich zur Lektüre des 15. Kapitels über.

## Fünfzehntes Kapitel.

Es wird vollständig gelesen.

Die in den vorhergehenden Kapiteln ausgeführten Gedanken werden zunächst in anderer Form nochmals gebracht, so vor allem der Gedanke, daß ganze Klassen dichterischer Darstellung keinen Stoff für den Maler abgeben, und Lessing betont, er habe hier nur Darstellungen sichtbarer Gegenstände im Auge. Dies ist der Punkt, den Lessing eigentlich schon von dem 7. Kapitel an, wo er von der gegenseitigen Nachahmung des Dichters und des bildenden Künstlers zu reden anhebt, in seinen Erörterungen festgehalten hat, über den wir aber an manchen Stellen hinausgehen zu sollen geglaubt haben, um auch das Gebiet der Handlungen in den Kreis der Untersuchung hineinzuziehen, da wir nur bei Berücksichtigung dieser beiden Gebiete, der materiellen, sichtbaren Welt und der geistigen, in Empfindungen und Handlungen in die Erscheinung tretenden Natur der Menschenwelt, in welche bildender Künstler und Dichter in ihren nachahmenden Schöpfungen sich teilen, eine völlig zutreffende Vorstellung dieser Nachahmung gewinnen konnten. Auch Lessing bemerkt in unserm Kapitel, daß der Dichter Lebendigkeit und Anschaulichkeit in seinen Darstellungen noch durch andere als durch sichtbare Gegenstände erreichen könne; da aber der Maler nur sichtbare Gegenstände darstellen könne und dem Dichter demgemäß auf das Gebiet der nicht sichtbaren Gegenstände zu folgen nicht in der Lage sei, so müsse hier, wo eine Vergleichung der verschiedenen Darstellungsweisen bei gleichem Stoffe angestellt werden soll, das dem Maler und dem Dichter gemeinsame Gebiet der körperlichen Dinge festgehalten werden. Dem im 15. Kapitel wieder neu aufgenommenen Gedanken giebt Lessing auch nochmals die gleiche Wendung wie im 13. Kapitel: die Illustrierung durch Beispiele. Der Pest im 13. Kapitel entspricht der Schuß des Pandarus im 15. Kapitel. „Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die

Senne an, öffnet den Köcher, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt; ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele." — Die gleiche Anschaulichkeit, die gleiche Lebendigkeit des Vorganges, wieder eine Reihe rasch an uns vorüberziehender Bilder, und — wieder würde bei der Darstellung des Vorganges durch den Maler sich in gleicher Weise dessen Armut dokumentieren. Als Gegenstück dazu erwähnt Lessing nochmals die Versammlung der ratpflegenden Götter, und nun folgt endlich die lange vergeblich erwartete Begründung: in beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung sichtbarer Gegenstände, aber bei der Darstellung der Pest und bei der des Schusses des Pandarus haben wir eine „sichtbar fortschreitende Handlung", bei der Darstellung der ratpflegenden Götter eine „sichtbar stehende Handlung; die verschiedenen Teile jener ereignen sich nach und nach, in der Folge der Zeit, die verschiedenen Teile dieser entwickeln sich nebeneinander im Raume". Die sichtbar fortschreitende Handlung eignet dem Dichter, die sichtbar stehende Handlung eignet dem Maler. Lessing beginnt nun auszuführen, wie die sichtbar stehende Handlung, deren Teile nebeneinander im Raume sich entwickeln, sich deshalb einzig und allein für den Maler eignet, weil „die Zeichen und Mittel" der Nachahmung der Malerei ebenfalls räumlicher Natur sind, — dann aber bricht er plötzlich ab, um in dem folgenden Kapitel „die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten". Also wieder ein Sprung, aber es ist der letzte; nun befinden wir uns auf ebener Bahn, die wir nicht wieder verlassen. Was ist es nun aber, fragen wir, was Lessing zu diesem Abbrechen von der solange vorbereiteten Materie veranlaßt, um die Sache an einem anderen Ende anzufassen? Zunächst ist es in dem Gegensatze „sichtbar fortschreitende und sichtbar stehende Handlung" das Wort sichtbar, das ihm unbequem ist, das ihn verhindert, die Sache auch für die Poesie „aus den ersten Gründen herzuleiten"; das Sichtbare ist überhaupt nicht eigentlicher Darstellungsgegenstand des Dichters, gerade so wie die Handlung nicht eigentliches Nachahmungsobjekt des bildenden Künstlers ist. Endlich kann von einer stehenden Handlung nicht gut die Rede sein, da Handlung begriffsgemäß immer und notwendig etwas im Flusse, in Bewegung Befindliches bezeichnet. So verlockend es nun auch wäre, nicht sofort Lessing zu folgen, sondern bei den vortrefflich gewählten Beispielen zu verweilen und aus ihnen unsere Schlüsse für die verschiedenen Darstellungsgebiete und Darstellungsweisen der einzelnen Künste zu ziehen, so müssen wir uns das gleichwohl versagen und eben=

falls hier abbrechen, weil wir uns sonst bei der Besprechung der Lessing-schen Gedanken im 16. Kapitel zum großen Teil wiederholen müßten.

## Sechzehntes Kapitel.

Es wird vollständig gelesen.

Ein jeder Künstler kann nur das darstellen, was den Mitteln, die seine Kunst ihm zur Verfügung stellt, gemäß, was ihnen gleichartig ist. Unter diesen Mitteln haben wir zunächst das Material zu verstehen, in dem der Künstler arbeitet, welches er bearbeitet, verarbeitet. Das Material des Bildhauers ist der Stein, das Material des Malers ist die Farbe. Der Stein gehört der sinnlich wahrnehmbaren, der sichtbaren Körperwelt an. Die Farbe, die aus Mineralien oder Pflanzenstoffen gewonnen wird, ist ebenfalls sinnlicher, körperlicher Natur. Da nun diese Mittel, die den beiden bildenden Künstlern, dem Bildhauer wie dem Maler, für ihr künstlerisches Schaffen zur Verfügung stehen, sinnlicher, körperlicher Natur sind, so kann auch das, was sie mit diesen Mitteln hervorbringen, können auch ihre Kunstgebilde gleichfalls nur körperlicher Natur, nur Körper sein, und so kann endlich, da ein jeder Künstler sich seine Stoffe durch die Natur bieten lassen muß, nur die sichtbare, materielle Natur das Nachahmungsgebiet des Bildhauers wie des Malers sein. Alle Gegenstände der körperlichen Natur aber befinden sich im Raume, und jeder Körper besteht aus Teilen, die sich nebeneinander im Raume befinden. So befinden sich auch die von dem bildenden Künstler in Nachahmung der Naturgegenstände geschaffenen Gebilde, die von ihm hervorgebrachten Körper im Raume und bestehen aus Teilen, die nebeneinander im Raume wahrgenommen werden. Im Raume nebeneinander befindliche Körper oder Körperteile sind also die eigentlichen Darstellungsobjekte der bildenden Künste, der Skulptur und der Malerei.

Das Material, in dem der Dichter arbeitet, ist, wie Lessing in unserem Kapitel es bezeichnet, der artikulierte Ton, d. h. nicht der Ton seiner rein sinnlichen Natur nach als hörbarer Laut, sondern der Ton als Material für das Wort, für die Sprache, sodaß wir leichter verständlich die Sprache selber als das aus diesem Material Geschaffene als das bezeichnen können, in und mit dem der Dichter seine Gebilde schafft. Die Sprache mit ihren Worten also ist das Material des Dichters. Das Wort selber nun aber als Teil der Sprache ist vorwiegend geistiger Natur, ist der Träger des Gedankens, bezeichnet stets etwas Gedachtes. Selbst wenn dadurch ein sinnlicher Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier

benannt wird, so ist es doch nicht diese Pflanze, dieses Tier selbst, was den Inhalt des Wortes bildet, sondern es ist ein, es ist dieser bestimmte Bruchteil unseres menschlichen Wissens, unseres Erkennens, unseres Wahrnehmens, den wir mit dem dafür festgesetzten Worte bezeichnen. So können wir also wohl mit unseren Worten von allen möglichen sinnlichen Dingen und ihren Eigenschaften reden, wir können sie schildern so eingehend wir immer wollen, die Dinge selber und ihre Eigenschaften können wir mittels der Sprache doch nimmermehr vorführen, wie der Bildhauer mit seinem Stein, wie der Maler mit seiner Farbe es kann; wir können nur Erinnerungsbilder dieser körperlichen Dinge mit unseren Worten heraufbeschwören, damit unsere Einbildungskraft einen Schein derselben vor unser geistiges Auge treten lasse. Direkt kann das Wort also nie äußere Dinge, sondern nur in unserem Denken Lebendes, Vorhandenes ausdrücken, und es ist eben ein Zeugnis für unsere menschliche Doppelnatur, der zufolge Sinnliches und Geistiges gleichmäßig an unserem Wesen Anteil hat, daß selbst die Erzeugnisse unseres Innern, die Gedanken nicht anders als in äußerer Form Leben gewinnen können, und diese äußere Form unseres geistigen Produzierens sind die Worte. Nur in Worten können wir denken; selbst wenn wir die Gedanken nur in uns selber und für uns selber ausbilden, ohne sie anderen mitzuteilen kleiden wir sie in Worte, die in unserem Innern klingen; zum Austausch der Gedanken, zur Mitteilung derselben an andere, zur Aufnahme derselben von anderen bedarf es der tönenden, mittels des Gehörs durch ihren äußeren Klang auffaßbaren Worte; bei dem geschriebenen Worte bedienen wir uns für die einzelnen Töne vereinbarter Schriftzeichen. So hat also das Wort, wenn es auch bestimmungsgemäß Träger des Gedankens ist, doch auch, weil es an sich aus sinnlichem Material gebildet ist und weil der Gedanke nicht anders als in sinnlicher Form zur Existenz gelangen kann, entschieden auch einen sinnlichen Charakter. Seiner geistigen wie seiner sinnlichen Natur nach nun aber existiert das Wort, existiert die aus Worten sich zusammensetzende Sprache nur in der Zeit. Schon in dem einzelnen Worte verbinden sich in der Zeit aufeinanderfolgende Töne, und wie die Gedanken nacheinander in der Seele entstehen, da es undenkbar ist, daß mehrere Gedanken in einem Zeitmoment uns beschäftigen, so reihen sich auch die Worte, die Sätze, in welche sie sich kleiden, in der Zeitfolge aneinander. Und darum, weil das Wort vom Geiste stammt, von ihm geschaffen ist, um seinen Manifestationen die unentbehrliche äußere Form zu leihen, und alles geistige Produzieren nur in der Zeit vor sich gehen kann, weil ferner Wort und Sprache, dem sinnlichen Stoffe nach, aus dem sie gefertigt, der Zeit angehören, darum wird auch das vom Dichter mittels dieses

seines Materials, der Sprache, Geschaffene zeitlicher Natur sein müssen. Zeitlich und geistig zugleich ist das Material, zeitlich und geistig werden auch die ersten, die wesentlichsten, die notwendigen Merkmale sein, welche das Wesen des dichterischen Kunstwerkes bestimmen. Die sichtbare Welt mit ihrem Nebeneinander will mit dem Auge gesehen werden, dies ist das einzige Organ, welches sie deutlich, bestimmt und ganz erfassen kann, mag das räumlich Sichtbare in den Realwesen der aus Gottes Hand hervorgegangenen organischen und unorganischen Natur vor das Auge treten, mag es in dem Werke des nachschaffenden Künstlers die Blicke des Beschauers fesseln. Der Dichter würde es vergeblich versuchen diese Welt zu bannen; selbst ein scheinbares Leben vermöchte er mit dem flüssigen, gleitenden Material der Sprache dem seiner eigensten Natur nach festen, ruhenden körperlichen Elemente nicht einzuhauchen; das der Sprache durch ihre Natur aufgezwungene Nacheinander würde in unlösbarem Widerspruche mit dem Nebeneinander der Körperwelt immerdar beharren; wenn man selbst das Nacheinander des Aufzählens aller Teile und Eigenschaften eines körperlichen Dinges, das ja die Sprache ermöglicht, für das Naturgemäße des Nebeneinander als Surrogat wollte gelten lassen, würde der Dichter dadurch das erreichen können, was man von dem Künstler doch in erster Linie bei seinen Nachbildungen der Natur verlangen muß: ein anschauliches, klares Bild des nachgeahmten Gegenstandes? Gewiß nicht! Doch darüber näheres im folgenden Kapitel. Geistig und zeitlich müssen die Gebilde des Dichters sein, weil sein Material, die Sprache geistig und zeitlich ist. Dem Geiste des Menschen ist die Sprache entsprungen, von allem, was im Geiste des Menschen lebt, von seiner gesamten geistigen Thätigkeit kann sie allein uns getreue Kunde geben; darum eignet dem Dichter mit seinem Material, der Sprache, das geistige Leben, die geistige Natur des Menschen. Worin aber äußert sich das geistige Leben des Menschen? Im Denken, im Empfinden, im Handeln. Das Denken als solches, als reine Verstandesthätigkeit ist im Dienste der Kunst überhaupt nicht verwendbar. Die Thätigkeit des reinen Denkens besteht im Abstrahieren; es erhebt sich vom Besonderen zum Allgemeinen; das Allgemeine ist sein Produkt, die Art, die Gattung, nicht das Individuum, und das Allgemeine hat keine reale, nur eine ideelle Existenz. Dagegen schaut die Phantasie, mittels welcher der Künstler seine Gebilde schafft, nur bestimmte, einzelne Gestalten; nur Gestalten schaut sie, wandelt sie um, bildet sie weiter. Das Allgemeine, das Abstrakte kann die Phantasie in ihren Gestaltungsbereich nur dadurch ziehen, daß sie, allegorisierend, es in individuell Konkretes für ihre Zwecke verwandelt. Die Thätigkeit des Denkens und der Phantasie bewegen sich also in entgegengesetzter Richtung; das die individuelle Existenz aufhebende

Denken ist für die nur das Individuelle verwendende Kunst selber nicht verwendbar; das Denken an sich, der Mensch als denkendes Wesen ist somit auch für die Poesie nicht gestaltbar; das Denken gehört theoretisch in die Philosophie, praktisch tritt es in den Dienst jeder Wissenschaft; auch die sogenannte Gedankenlyrik Schillers vermag trotz der bewunderungswürdigen Kraft des Dichters, die abstrakten Ideen in Bilder voll individuellen Lebens umzugestalten, einen unmittelbaren, reinen ästhetischen Genuß nicht zu gewähren, weil der Leser — Hörer darf man hier kaum sagen — um zum Kern des Inhaltes vorzudringen, auf Schritt und Tritt immer wieder das Konkrete ins Abstrakte zurückverwandeln muß und so genötigt ist, das zunächst mittels der Phantasie Aufgenommene durch Denken erst sich voll anzueignen. Nur als in Empfinden und Handeln aufgehend, gehört das Denken auch in den Schaffenskreis des Dichters. Es bleiben sonach für die Poesie als Äußerungen des geistigen Lebens des Menschen übrig: Empfinden und Handeln. An sich freilich sind das Empfinden und das auf Wollen und Streben beruhende Handeln als reine Manifestationen des geistigen Lebens des Menschen auch nicht gestaltbar und somit für keine Kunst verwendbar; ihre Darstellung, ihre Feststellung kann nur Aufgabe der Psychologie resp. der Ethik sein. Sobald aber das Empfinden aus seiner rein geistigen Sphäre heraustritt und praktisch wird, sobald die Empfindung vorgeführt wird als angeregt durch ein einzelnes bestimmtes Faktum, durch einzelne bestimmte Personen oder Dinge und zugleich als wurzelnd in der Seele einzelner bestimmter Personen, ist sie gestaltbar, hat sie schon Gestaltung gewonnen und wird somit für die Kunst verwendbar. Ebenso ist es mit dem Handeln, sobald es praktisch wird, sobald es vorgeführt wird als auf ein bestimmtes Ziel hingerichtet und als den Willen und das Streben einer bestimmten Persönlichkeit repräsentierend. Ferner aber gehen Empfinden und Handeln in der Zeit vor sich. Ein bestimmter Vorgang geht als Empfindungsreiz der Empfindung in der Zeit voran; die erweckte Empfindung macht verschiedene Phasen durch in Anschwellen, Abnehmen, Ausklingen; bald löst sie sich aus anderen Empfindungen heraus, bald läßt sie andere Empfindungen sich aus sich abzweigen. Dieser Prozeß der Wandelung, der Veränderung aber kann sich, wie jede Veränderung, nur in der Zeit vollziehen. So verläuft die Empfindung in der Zeit, gehört sie der Zeit an. Wie die Empfindung geht auch die Handlung in der Zeit vor sich. Eine jede Handlung hat eine Bethätigung des Willens und ein Ziel, das derselbe sich setzt, zur Voraussetzung. Die erste Bethätigung des Willens ist schon ein Schritt, eine Bewegung zum Ziele, und viele Schritte müssen einander folgen auf diesem Wege zum Ziele, mag dasselbe erreicht werden oder nicht. Jede Bewegung aber schließt ein Zeit-

teilchen in sich, also: die aus einer Reihe von Bewegungsmomenten bestehende Handlung gehört der Zeit an.

So haben wir denn gesehen, daß Empfindungen und Handlungen, weil sie gestaltbar sind, sich für die Kunst überhaupt verwenden lassen, und daß, weil sie geistiger Natur sind und sich in der Zeit vollziehen, sie sich für die Dichtkunst, deren Material sie in diesen beiden Beziehungen entsprechen, im besonderen verwenden lassen. Empfindungen und Handlungen sind die eigentlichen Darstellungsgegenstände der Poesie.

Hiermit ist die Trennung, die Teilung der Künste in bildende Künste einerseits und in Poesie andererseits vollzogen. Das Prinzip der Einteilung bildet das Material: Körper und Worte, Sprache. Die Körper gehören dem Raume an und sind rein sinnlicher Natur; die Worte, aus denen die Sprache besteht, gehören der Zeit an, und zwar sowohl nach ihrer sinnlichen, wie nach ihrer geistigen Natur. Durch das körperliche Material der bildenden Künste werden Körper geschaffen, durch das geistig-zeitliche Material der Sprache werden von der Poesie Empfindungen und Handlungen geschaffen. Die Körper oder deren Teile befinden sich im Raume nebeneinander; deswegen werden die Künste, welche Körper darstellen, die Skulptur und die Malerei, koexistierende Künste genannt. Die Empfindungen und Handlungen oder deren einzelne Äußerungen und Teile folgen in der Zeit aufeinander; deswegen wird die Kunst, welche Empfindungen und Handlungen darstellt, die Dichtkunst, konsekutive oder successive Kunst genannt.

In diesen Teilungsplan sind also von Lessing in seinem „Laokoon“ die drei Künste der Skulptur, Malerei und Poesie hineingezogen worden. Die neuere Ästhetik zählt fünf selbständige Künste auf, außer den drei genannten noch die Architektur und die Musik. Es ist nach dem von Lessing aufgestellten Prinzip der Einteilung der Künste leicht, diese beiden von ihm übergangenen Künste in den Teilungsplan aufzunehmen und den beiden durch denselben entstandenen Gruppen anzureihen. Die Architektur, deren Material, Holz, Stein, Metall, körperlich ist, haben wir den koexistierenden Künsten, der Skulptur und der Malerei anzuschließen; die Musik, deren Material der Ton seiner rein sinnlichen Natur nach ist, bildet die zweite der konsekutiven Künste. Was nun die Architektur und die Musik anbetrifft, so beschränken wir uns hier auf ihre Einreihung in die von Lessing allein berücksichtigten drei anderen Künste; dagegen wollen wir hinsichtlich dieser letzteren Künste die von Lessing nicht vorgenommene weitere Teilung derselben in aller Kürze durchführen.

Wie schon bemerkt, haben die beiden koexistierenden Künste, Malerei und Plastik, trotz der prinzipiellen Gemeinsamkeit ihres Darstellungsmaterials wie ihres dadurch bedingten Darstellungsgebietes doch in diesen

beiden Beziehungen so viele unterscheidende, sie voneinander trennende Merkmale, daß wir diesen unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen, wenn wir nur einigermaßen uns ein Verständnis des Wesens und der Aufgaben der beiden Künste erschließen wollen.

Die Skulptur hat zu ihrem Material den Stein, nicht Stein als Kollektivum, sondern den einzelnen Stein, und die materielle Grundbeschaffenheit desselben spielt nur eine Nebenrolle. Wenn es für den Eindruck, den wir von einer Statue empfangen, auch nicht völlig gleichgiltig ist, ob das Kunstwerk aus Marmor oder aus Bronze oder gar aus Sandstein gebildet ist, so ist doch die Form, die demselben gegeben ist, für den eigentlichen ästhetischen Genuß fast allein maßgebend, und, soll der Zweck des plastischen Kunstwerkes voll erreicht werden, so müssen wir schließlich nicht einmal mehr den so oder so geformten Stein zu sehen wähnen, sondern lediglich das organische Wesen, das in dem Steine nachgebildet ist, das die Form desselben bestimmt hat. Zumeist ist es das höchste organische Gebilde, der menschliche Leib, den wir in dem Steine nachgebildet sehen. Tiergestalten begegnen wir bei weitem seltener in den Werken der Skulptur; wo sie auftreten, erscheinen sie meist zugleich mit dem Menschen dargestellt, entweder in seinem Dienste — die zahlreichen Reiterstatuen, Ariadne, auf dem Panther reitend — oder im Kampfe mit demselben — der heilige Georg als Drachentöter auf dem Schloßhof zu Berlin, Löwenkämpfer und Pantherkämpferin vor dem alten Museum in Berlin. Als höchstes organisches Gebilde dokumentiert sich der menschliche Körper durch die edelsten Proportionen, das vollendetste Ebenmaß der einzelnen Glieder, durch die feinsten und zartesten Linien der Anschwellungen und Vertiefungen. Alles ist hier von der schöpferischen Natur im saubersten Detail ausgearbeitet, und so bietet sich dem nachbildenden Künstler trotz der unleugbaren Einseitigkeit des zu bewältigenden Stoffes doch ein weites Feld des Studiums und der Bewährung ausgebildetster Technik, so wie sich dem Beschauer des plastischen Kunstwerkes eine reiche Quelle des Genusses bei der in alle diese Wunder von Schönheit sich liebevoll versenkenden Betrachtung erschließt. Und doch ist es mit dieser idealisierenden Nachbildung der vollendetsten körperlichen Form allein nicht gethan; aus dem Stein muß nicht nur der menschliche Leib in aller seiner Vollkommenheit uns entgegentreten, auch der in dieser schönen Hülle wohnende, sie verklärende Geist muß aus dem Stein uns entgegenleuchten. Doch an dieser Stelle haben wir es nur erst mit der Plastik als der mittels körperlichen Materials Körper hervorbringenden bildenden Kunst zu thun; beschränken wir uns also zunächst auf diese kurze Betrachtung des körperlichen Darstellungsgebietes der Bildhauerkunst, indem wir zum Schluß noch bemerken, daß

zu aller Zeit als das vornehmste Material für den Bildhauer der reinweiße Marmor gegolten hat, weil er bei passender Bearbeitung eine der menschlichen Haut sehr ähnlich erscheinende Oberfläche ergiebt, und weil er bei Abwesenheit aller Färbung die reine Form am vollkommensten zur Anschauung bringt.

Auch die Malerei hat noch ein körperliches Material, die Farbe. Weil aber die Farbe bei ihrer Verwendung durch den Maler nur noch Flächenausdehnung hat, die übrigen Dimensionen der Körper wenigstens nicht mehr zur Wahrnehmung gelangen oder doch als solche nicht mehr wirksam sind und sein sollen, so spielt in der Malerei die körperliche Beschaffenheit des Materials, die schon bei der Skulptur in den Hintergrund trat, gar keine Rolle mehr, sondern die mittels der Farbe dargestellten Gegenstände sind es allein, die in das Auge des Beschauers geworfen werden. Was nun diese dargestellten Gegenstände selber betrifft, so fehlt ihnen, entsprechend der Beschaffenheit des Materials, die wirkliche, unmittelbare Körperlichkeit, welche die Gebilde der Skulptur besitzen; aber durch die belebende Farbe, wie durch die Hilfsmittel der Malerei, Licht und Schatten einerseits, Perspektive andererseits, wird ihren Gebilden im vollsten Maße der Schein der Körperlichkeit verliehen, sodaß thatsächlich die Malerei mit ihren Schöpfungen eine viel vollkommenere Illusion zu erzielen vermag als die Skulptur mit den ihrigen, wobei noch der Umstand besonders in Anschlag zu bringen ist, daß die Malerei den von ihr dargestellten Gegenständen die architektonische oder landschaftliche Umgebung, in die sie ihrer Natur oder der Situation nach, in welcher der Künstler sie uns vorführt, hineingehören, zu schaffen vermag, was die Skulptur ihren Schöpfungen gar nicht oder doch nur in unvollkommener Weise gewähren kann. Weil nun aber so die Malerei den Schein des vollen Lebens zu erwecken weiß, so erwächst ihr dadurch auch die Berechtigung, nach allen Richtungen hin Abbilder des wirklichen Lebens zu geben, das menschliche Leben und Treiben nach allen Beziehungen der privaten wie öffentlichen Verhältnisse, aller Zeiten und aller Völker vorzuführen. Ja, ihr universeller Charakter gestattet ihr, nicht nur den Menschen und das menschliche Leben, sondern auch alle übrigen organischen, tierischen wie pflanzlichen, Gebilde und nicht minder das Reich der unorganischen Wesenheit, Gestein und Wasser, in ihr Darstellungsgebiet hineinzuziehen und es uns, von Licht und Luft umflossen, in allen möglichen Beleuchtungseffekten vor Augen zu stellen. Noch mehr, die Schöpfungen der anderen bildenden Künste, namentlich die der Architektur, bildet die Malerei nach, kurz, das ganze Reich des Sichtbaren umspannt sie; es giebt nichts Sichtbares, das der Maler nicht darstellen könnte und nicht wirklich schon dargestellt hat. — Doch nicht allein dieser

unübersehbare, unerschöpfliche Reichtum des Darstellbaren überhaupt ist es, was die Malerei zur universellsten unter den drei bildenden Künsten erhebt; auch durch den weiteren hochbedeutsamen Umstand überragt ihr Darstellungsvermögen das der geschwisterlichen Kunst der Plastik, daß sie in einem Werke eine außerordentliche Fülle von Gegenständen der verschiedensten Art vereinigen kann; der Reichtum der Komposition ist es, der dem Maler zur freiesten Verfügung steht und dessen Besitz ihn stolz auf die Armut seines plastischen Kollegen, dem sein Material in dieser Beziehung die engsten Schranken zieht, herabblicken läßt. Schon an anderer Stelle haben wir gesehen, wie teils die Kostbarkeit des Materials, teils die Schwierigkeit und der Zeitaufwand der Bearbeitung des harten Steines äußerlich schon den Bildhauer nötigt, nur einzelne Figuren oder doch nur aus wenigen Gestalten bestehende Gruppen darzustellen, während für den Maler der Kostenpunkt des Materials gegenüber dem Kunstwert seiner Schöpfung ganz in Wegfall kommt, und er mit dem Pinsel in verhältnismäßig kurzer Zeit fast zahllose Gestalten auf die Leinwand bannen kann, zumal da nur die den Vordergrund füllenden Figuren scharf ausgeprägte, deutliche Zeichnung aufzuweisen brauchen und aufweisen dürfen, da ja auch in der Wirklichkeit unser Auge in der Ferne alle Gegenstände nur in verschwommenen, undeutlichen Umrissen zu erschauen vermag. Freilich birgt dieser Reichtum der Malerei auch eine Gefahr in sich, die Gefahr nämlich, die Einheit, die einem jeden Kunstwerk innewohnen muß, in der Mannigfaltigkeit der einzelnen Erscheinungen nicht genügend festzuhalten. Dieser Gefahr haben selbst die größten Künstler, z. B. Kaulbach in mehreren seiner Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin, nicht immer siegreich die Spitze geboten. Nur auf einen Punkt glauben wir jedoch bezüglich dieser schwierigen Materie hier aufmerksam machen zu dürfen: die dem Kunstwerke zu Grunde gelegte Idee darf nur durch eine Kategorie von Gegenständen oder Wesen zur Erscheinung, zur Anschauung geführt werden. Sind z. B. Personen die Träger der Idee, so müssen sie durch Größenverhältnis, Sauberkeit der Ausführung, charakteristischen Ausdruck auch als solche in den Vordergrund der Darstellung treten, und das Landschaftliche oder Architektonische muß schon durch die malerische Behandlung als Nebensächliches gekennzeichnet sein, das, der Wirklichkeit entsprechend, als Rahmen dient, oder auch die Aufgabe hat, Stand, Nationalität oder Zeit, der die dargestellten Personen angehören, mit zu charakterisieren und so eine wirksame Nebenrolle im Dienste der Idee zu spielen.

Wird dagegen die dem Gemälde zu Grunde liegende Idee durch das Landschaftliche oder das Architektonische ausgedrückt, haben wir es mit einem Landschafts- oder einem Architekturbilde zu thun, so hat das

malerische Detail sich nur diesem zuzuwenden, und die etwa mit dargestellten Personen oder Tiere müssen durch größere Flüchtigkeit der Behandlung, durch das Indifferente ihres Gebahrens, ihrer Haltung, Stellung als sekundäre, die Idee nur unterstützende Erscheinungen, als Staffage markiert werden. — Daß mehr noch als die Werke des Bildhauers, die des Malers mit dem Körperlichen, das sie unmittelbar freilich einzig und allein darzustellen vermögen, noch etwas Anderes, dem Gebiete des Geistes Angehörendes, dem Beschauer nahe zu bringen haben, darf hier gleichfalls noch nicht Gegenstand der Betrachtung werden; auch die Malerei ist uns, dem Einteilungsprinzipe gemäß, hier nur die mit sinnlichen Mitteln Sinnliches zur Erscheinung bringende bildende Kunst.

Nachdem wir im vorstehenden wenigstens die wichtigsten Punkte aufgestellt haben, in denen die beiden bildenden Künste der Skulptur und der Malerei, obwohl beide mit körperlichen Mitteln Körperliches darstellen, doch sowohl hinsichtlich des Darstellungsmaterials wie hinsichtlich der Darstellungsgegenstände sich voneinander unterscheiden, wenden wir uns nunmehr der Poesie zu, diesmal nicht, um sie als konsekutive Kunst den beiden eben behandelten coexistierenden Künsten gegenüberzustellen, sondern um bezüglich ihrer selbst die Teilung weiter zu führen, die Subdivision vorzunehmen. Wie nach dem Darstellungsmaterial die Poesie sich von der bildenden Kunst scheidet, so gliedert sich die Poesie nach ihren Darstellungsgegenständen, Empfindung und Handlung, ihrerseits wieder in drei Teile: die Poesie der Empfindung, die Lyrik; die Poesie der Handlung, das Epos; die Poesie der zur Einheit verschmolzenen Empfindung und Handlung, das Drama. — Diejenige Gattung der Poesie, die zum eigentlichen Darstellungsgegenstande die Empfindung hat, ist die Lyrik, die subjektive Poesie der Empfindung. Alles was das menschliche Gemüt von Lust und Schmerz bewegt, bringt sie zum Ausdruck und weckt durch die Vorführung dieser Gefühle verwandte Stimmungen in unsrer Brust. — Diejenige Gattung der Poesie, welche Handlung vorführt, ist die Epik, die objektive Poesie der Handlung. Handlung als Gegenstand der Darstellung der epischen Poesie ist im weitesten Umfange ihres Begriffes zu fassen als Geschehnis, Begebenheit; mit der Vorführung objektiver Thatsachen hat das Epos es zu thun. Das Epos *erzählt Thatsachen*, die lyrische Dichtung *schildert Empfindungen*. — Diejenige Gattung der Poesie, die Empfindung und Handlung zur Einheit verschmolzen vorführt, ist die dramatische Dichtung, die subjektiv-objektive Dichtung der aus der Empfindung entspringenden Handlung. Handlung als Gegenstand der Darstellung der dramatischen Poesie, mit der Empfindung untrennbar verbunden, ist im engeren Sinne als zweck- und zielbewußte Thätigkeit eines Individuums zu fassen. Aus erregter Empfindung geboren, wird

die dramatische Handlung durch die gleiche, stetig sich steigernde Empfindung durch eine Reihe von Momenten zum entscheidenden Ausgang hindurchgeleitet. Im Epos werden vom Dichter Thatsachen erzählt, in der Lyrik vom Dichter Empfindungen geschildert, in dem Drama spielt leidenschaftlich bewegte Handlung sich vor unseren Augen ab. Der Lyriker schildert Empfindungen, die in seiner eigenen Brust sich regen; der Epiker erzählt uns Begebenheiten, die in die Schicksale dritter Personen bestimmend eingegriffen haben; der Dramatiker überträgt dritten Personen die Handlung und läßt sie selbstthätig vor uns ihr eigenes Schicksal gestalten und bestimmend eingreifen in die Schicksale ihrer Mitmenschen. Die Lyrik ist die Poesie des „ich", das Epos die Poesie des „er", das Drama die Poesie des „du". Die Lyrik ist intransitiv und reflexiv, ihr Subjekt ruht in Selbstbetrachtung. Das Epos ist passiv, seine Subjekte werden getrieben, bewegt. Das Drama ist aktiv, seine Subjekte treiben.

---

Das Nebeneinander der Körper im Raume eignet der bildenden Kunst, das Nacheinander der Empfindungen und Handlungen in der Zeit der Poesie. Aber — Raum und Zeit, die Grundbedingungen aller anschauenden Erkenntnis, ohne welche wir etwas als existierend gar nicht erkennen können, sind nicht absolut voneinander zu trennen. Alles was im Raume existiert, also alles Körperliche, hat auch Anteil an der Zeit, insofern die Körper einerseits dauernde Existenz haben, und insofern sie andererseits ihre eigene Lage und ihre Lage zu anderen Körpern verändern. „Hart im Raume stoßen sich die Dinge" — jeder Stoß bringt den Körper, von dem er ausgeht, wie denjenigen, den er trifft, in eine andere Lage, und mit der veränderten Lage, die nunmehr der stoßende und der gestoßene Körper einnehmen, ist auch die Lage, die die Körper vor dem Stoße zu einander einnahmen, aufgehoben; durch den Zusammenprall ist ihr gegenseitiges Verhältnis ein anderes geworden. Jede Veränderung aber geht in der Zeit vor sich, beansprucht Zeit für sich; ohne den Begriff der Zeit ist auch der Begriff der Bewegung nicht denkbar; also haben die bewegten und der Bewegung fähigen Körper Anteil an der Zeit.

Umgekehrt haben Empfindungen und Handlungen, die der Zeit angehören, auch Anteil an dem Raume. Empfindungen und Handlungen werden in der Poesie nicht als absolute, für sich selber bestehende Kundgebungen des geistigen Lebens des Menschen vorgeführt. Sie haften an einzelnen Personen; Personen aber, Menschen, sind ihrer sinnlichen Natur nach Körper, raumerfüllende Gegenstände. Aber nicht nur gehen Empfindungen und Handlungen aus von Wesen, die, weil sie neben ihrer

geistigen Natur auch eine sinnliche haben, als Körper gefaßt werden können; in ebenso großem Umfange liegen den vom Dichter dargestellten Handlungen oder Empfindungen körperliche Eigenschaften oder Merkmale sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände zu grunde: die glänzenden Augen der Geliebten, der im Glase funkelnde Wein, der Busch und Thal mit Nebelglanz füllende Mond; ohne Marias körperliche Reize würde Elisabeth nicht hassen, Mortimer nicht begeistert in den Tod gehen; ohne die Schönheit der Helena gäbe es keine Ilias, ohne das Gold der Nibelungen kein Nibelungenlied. — Weil alles Körperliche nur im Raume existiert, körperliche Wesen aber Träger der Empfindungen und Handlungen sind, Körper oder körperliche Eigenschaften sehr häufig Veranlassung zu Empfindungen und Handlungen werden, so haben auch Empfindungen und Handlungen Anteil am Raume.

Und nun der aus diesen wechselseitigen Beziehungen von Raum und Zeit, aus der Dauer der Körper und ihrer in der Zeit sich vollziehenden Bewegung, aus der Verknüpfung der Empfindungen und Handlungen mit Körpern für die Darstellungsgebiete der bildenden Künste und der Poesie zu ziehende Schluß? 1. Weil die im Raume existierenden Körper zugleich Anteil an der Zeit haben, so können auch die bildenden Künste, Skulptur und Malerei, deren Darstellungsgegenstände Körper sind, andeutungsweise wenigstens auch Handlungen und Empfindungen darstellen. 2. Weil die in der Zeit existierenden Empfindungen und Handlungen zugleich Anteil am Raume haben, so kann die Poesie, deren Darstellungsgegenstände Empfindungen und Handlungen sind, andeutungsweise wenigstens auch Körper darstellen.

Der bildende Künstler kann andeutungsweise Handlungen darstellen. Daß und in welchem Umfange er es kann, haben wir im Laufe der vorhergehenden Erörterungen bereits an mehr als einer Stelle besprochen; nur der Grund dafür, weshalb er es kann, welche im Wesen der bildenden Kunst selbst, im Wesen ihres zu verarbeitenden Materials liegenden Gründe ihn dazu berechtigen, das erfahren wir erst jetzt. Er kann es, weil die Körper, die er darstellt, nicht zu ewiger Ruhe verurteilt sind, weil vielmehr in der körperlichen Natur alles Leben und Bewegung ist. Wie die großen Weltkörper selber in bestimmten, durch das Gesetz des Weltenschöpfers ihnen vorgeschriebenen Bahnen sich bewegen, wie sie den Prozeß des Entstehens und Vergehens in für uns unmeßbaren, uns unendlich dünkenden Zeiträumen durchzumachen haben, wie es überhaupt in der Natur keine Ruhe giebt, wie die irdischen Körper, die uns zu ruhen scheinen, doch wenigstens an der allgemeinen Bewegung unseres Erdkörpers Teil haben, so fühlen wir, die wir mehr noch durch unser geistiges als durch unser körperliches Sein in die große

Bewegung des Alls hineingestellt sind, uns getrieben, mittels unserer Phantasie auch den zur Ruhe und Unveränderlichkeit bestimmten Gestalten der bildenden Kunst Leben und Bewegung zu verleihen. Unsere Phantasie löst wieder die Erstarrung, in welche die nachbildende Kunst die in der Wirklichkeit bewegungsvollen Gebilde versetzt hat; sie führt sie gleichsam zu dem früheren Zustande der Thätigkeit, des Handelns wieder zurück; sie läßt den Bewegungsmoment, den der bildende Künstler aus der in ununterbrochenem Strome dahingleitenden Flut der Erscheinungen herausgegriffen und für immer in dem Steine festgehalten hat, wieder zur Wirklichkeit werden, gestaltet, von ihm aus zum Beginn der Bewegung zurückspringend, sich wieder neu die ganze Reihe der vorausgegangenen Momente, bringt sie in Fluß und läßt, wie sie an ihr vorüberziehen, an die passende Stelle den dargestellten Moment sich hineinschieben, um dann die naturgemäß folgenden Momente lückenlos an ihn bis zum Ende der Bewegung sich anreihen zu lassen. So verhilft uns der Bildhauer oder der Maler wirklich zum Anschauen einer vor unseren Augen sich abwickelnden Handlung.

Doch wenn Ruhe und Unveränderlichkeit in der großen, in ewigem Betriebe erhaltenen Werkstatt der Natur thatsächlich nicht vorhanden ist, so *scheint* uns doch bisweilen Ruhe einzutreten, so nehmen wir doch häufig an diesem oder jenem Körper keine Bewegung, keine Veränderung wahr; für unsere Wahrnehmung also befindet er sich dann in Ruhe. Von diesem Gesichtspunkte aus haben wir denn auch in den Werken der bildenden Kunst zwei Darstellungskategorien zu unterscheiden, die Kategorie der ruhenden und die der bewegten Körper. Bei den ersteren sind wir nicht berechtigt, auch nur von einer angedeuteten Handlung zu reden, und eben deswegen sind sie für die Skulptur die geeignetsten. Weil der Bildhauer nur einzelne oder doch nur wenige zu einer Gruppe vereinigte Gestalten schaffen kann, weil wir außer dieser oder diesen Gestalten nichts weiter in dem Werke der Skulptur erblicken, weil, der Ausdruck wird ja wohl verständlich sein, der Bildhauer seinen Personen keinen *Schauplatz* der Thätigkeit geben kann, ohne einen solchen aber eine Thätigkeit, eine Handlung nicht zur rechten Anschauung geführt, nicht recht faßbar gemacht werden kann, so thut er wohl am besten, Personen darzustellen, die wir uns als im Zustande der Ruhe, nicht in dem der Bewegung, am wenigsten aber in einer ganz bestimmten, scharf charakterisierten Handlung begriffen vorzustellen haben. Und noch ein Anderes! Das in voller Ausprägung der Körperlichkeit, in allen Teilen des Körpers mit dem Aufgebote des ganzen technischen Könnens in langer, mühevoller Arbeit geschaffene Gebilde der Skulptur will für sich selber, für sich allein gelten. Die vollendete körperliche Schönheit, das Produkt dieses liebevollen, hin-

gebenden Schaffens des Künstlers, soll als solche und als nichts anderes empfunden werden und wirken. Seine Kunst gestattet dem Bildhauer mit seinen Mitteln vollendete körperliche Schönheit zu schaffen, eine eigentliche Handlung andeutend darzustellen, gestattet sie ihm nur unvollkommen. Darum verzichte er lieber auf das, worin er doch nicht groß sein kann, und wodurch er das, worin er wirklich groß ist oder wenigstens groß sein kann, nur schädigen, nur um einen erheblichen Teil seiner Wirkung bringen würde. Verfolgen wir diesen Gedanken einmal weiter! Will der Bildhauer durch seine Körper andeutungsweise eine bestimmte Handlung dem Beschauer vorführen, so ist es eben diese Handlung, die in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird, und die Körper selber erscheinen nur als das Mittel, durch welches dieser Zweck erreicht werden soll. Die Bewegung, der dargestellte Bewegungsmoment ist es dann, der uns gefangen nimmt, der die Thätigkeit unserer Phantasie für sich in Anspruch nimmt. Die von dem Bildhauer in seinem Werke dargestellten Körper erfüllen dann ihren Zweck dadurch, daß sie die Veranlassung zur Schöpfung einer Reihe anderer, noch interessanterer Bilder durch die Phantasie werden, derjenigen Bilder, die, zur Einheit zusammengefaßt, den ganzen Verlauf der Handlung von dem durch das Werk des Bildhauers fixierten Momente aus vorwärts und rückwärts ergeben. Nicht dasjenige, was der Bildhauer wirklich dargestellt hat, was der Beschauer in der Darstellung des Künstlers unmittelbar vor sich sieht, die schönheitgesättigten Körper, die Ideale vollendeter Körperlichkeit, soll zur eigentlichen Quelle unseres ästhetischen Genusses werden, sondern das, was unsere Phantasie, gestützt auf das wirklich Dargestellte, sich in freiem Walten erschafft, unsere Phantasiebilder, unser Ideenspiel. Was uns ablenkt von dem Verweilen bei dem Kunstwerke selber, was uns in dem Genusse der durch dasselbe uns gebotenen Schönheit stört, was den Künstler um die direkte Frucht seines Schaffens bringt, das soll den eigentlichen Zweck des Werkes bilden! — Schönes darzustellen ist die Aufgabe aller Kunst, schöne Körper darzustellen ist der Bildhauer durch die ihm zur Verfügung stehenden Mittel im vollsten Maße befähigt, schöne Handlungen kann er nur andeutungsweise darstellen und auch dieses nur in beschränktem Maße; Darstellung körperlicher Schönheit bleibt darum seine eigentliche, seine Hauptaufgabe; diese sollen wir demgemäß auch am allerersten bewundern und genießen; dieser Gesichtspunkt ist der entscheidende für unsern ästhetischen Genuß und für die Beurteilung des Kunstwertes einer jeden Schöpfung des Bildhauers. Die großen Meister aus der Zeit der höchsten Blüte der griechischen Skulptur haben, wie wir bereits früher gesehen, diese durch das Wesen ihrer Kunst ihnen vorgezeichnete Schranke klar erkannt und nichts anderes

als lediglich schöne Körper darstellen wollen. Wenn in der Zeit der schon zum Niedergange sich rüstenden Kunst ein Werk wie die Laokoongruppe geschaffen wurde, in dem ein wirklicher, in mehrere Zeitmomente auflösbarer Vorgang dem Beschauer klar entgegentritt, so liegt hier erstens ein vereinzelter Fall vor, in dem die hohe Weisheit der Künstler durch denkbar vollständigste Ausnutzung aller durch den Stoff gebotenen Handhaben dem Wagesprung über die gezogene Schranke glücklichen Erfolg gesichert hat; es würde schwer fallen, eine in dieser Beziehung ebenbürtige Leistung dem Laokoon an die Seite zu stellen. Sodann aber hat eben diese Weisheit der rhodischen Künstler es verstanden, die Phantasie des Beschauers einerseits in ganz bestimmte, von ihnen gewiesene Bahnen zu lenken, und andererseits ihr die Aufgabe, aus ihrem Werke den ganzen durch dasselbe angedeuteten Hergang abzulesen, so sehr zu erleichtern, daß sie, von ihrem Ausfluge in die vor und dahinter liegenden Stadien dieses Vorganges sehr bald befriedigt zurückkehrend, nun erst mit rechter Liebe in die zahlreichen Schönheiten der Gruppe selber sich zu versenken und zu vertiefen geneigt ist. Und hiermit sind wir bereits bei der Betrachtung eines neuen wichtigen Punktes angelangt. Wenn der volle Genuß eines jeden Kunstwerkes nur durch die angeregte Phantasie des Genießenden ermöglicht wird, eine Anregung der Phantasie aber nur durch solche plastische Kunstwerke, welche andeutungsweise eine Handlung darstellen, erzielt würde, so würden diejenigen Werke der Skulptur, welche ihre Gestalten in gar keiner Art von Thätigkeit, sondern im Zustande der Ruhe vorführen, überhaupt keinen höheren, keinen wahren ästhetischen Genuß gewähren. Daß dieser Schluß ein falscher wäre, weil die zweite Prämisse falsch ist, daß die Thätigkeit der Phantasie auch bei den zuletzt erwähnten Kunstwerken zu ihrem vollen Rechte gelangt, ja daß die Phantasie hier auf eine der Natur, dem Wesen der plastischen Kunst weit angemessenere Weise in Thätigkeit gesetzt wird, indem sie nicht von dem wirklichen Gegenstande der Darstellung abschweift, sondern an dem Kunstwerke selber schafft, ist nicht eben schwer zu erweisen. — Der bildende Künstler stellt den Menschen seiner körperlichen Natur nach dar; indem er aber damit in dem unorganischen Stein einen organischen, belebten, ja den höchsten der organischen und somit das Lebensprinzip am vollsten zum Ausdruck bringenden Körper darstellt und das Leben, rein äußerlich gefaßt, dem Körper durch die Anspannung der Muskeln erst seine Haltung giebt, außerdem aber über denselben, in den Zügen, dem Ausdruck des Gesichtes, einen geistigen Hauch verbreitet, sodaß umgekehrt also auch die körperliche Hülle den in sie gebannten Geist wiederstrahlt, so erwächst dem Bildhauer die Aufgabe, in seinem Marmor nicht nur die schönen Linien und Formen des mensch-

lichen Leibes, sondern damit zugleich indirekt den Geist, der seinen Wohnsitz in diesem Leibe hat, darzustellen, in dem Äußerlichen und durch das Äußerliche zugleich das Innerliche zum entsprechenden Ausdruck gelangen zu lassen. Und das ist die Thätigkeit, die der Bildhauer der Phantasie des Beschauers zuweist, daß der letztere in den vor sein Auge gestellten körperlichen Formen den Geist, der ihnen sein Gepräge aufdrückt, erkenne, daß er ihn über den ganzen Bau des Körpers verfolge, daß er den Geist aus allen körperlichen Merkmalen sich entgegenleuchten lasse. Suchen wir diese der Phantasie des Kunstfreundes erwachsende Aufgabe, deren Lösung allein ihn zu einem wirklichen Genusse befähigt, an einem einfachen Beispiele klarzulegen. Wir treten vor eine Statue der Pallas Athene. Gekennzeichnet ist die Göttin durch den Helm, die Lanze und den Schild mit dem Gorgonenhaupte. Was nehmen wir wahr, was entdecken wir, indem wir in längerem Beschauen vor dem Kunstwerke verweilen? Zuerst lauter einzelne, für sich dastehende Züge und Merkmale. Wir sehen das edle Oval des Antlitzes, den geraden Blick des großen Auges, wir erkennen die straffe Haltung in den ungebrochenen Falten des langen Gewandes; energisch ist der Fuß aufgesetzt, kräftig umschließt die Hand die Lanze, voll und fest treten die Formen des dabei schlanken Körpers uns entgegen — und unvermerkt, wie Zug für Zug allmählich zur Einheit sich zusammensetzt, ersteht vor uns das Bild einer geschlossenen geistigen Persönlichkeit, die körperlichen Züge setzen sich in geistige um, das ist die Pallas Athene, wie in bildender Kunst und Dichtung die Hellenen sie sich gedacht, geschaffen, dargestellt, die hehre Göttin in ihrer herben Jungfräulichkeit, in ihrer ruhigen Klarheit, in ihrer ernsten Gemessenheit, ihrer unerschütterlichen Festigkeit. — Doch hier daneben, diese weibliche Marmorgestalt mit dem sehnsuchtsvoll suchenden Blick, den weichen, zartgerundeten Formen, dem leicht aufgesetzten Fuß, der schwanken Körperhaltung, der sanften Krümmung der Arme, der Neigung des Oberkörpers, der mehr runden als ovalen Kopfform? Welche geistige Persönlichkeit setzt unsere Phantasie sich aus diesen Zügen zusammen? — Nur bei dieser Thätigkeit unserer Phantasie werden wir den Intentionen des Künstlers gerecht, verstehen wir sein Werk recht, und diese Thätigkeit unserer Phantasie, die uns zum eingehendsten Betrachten des unmittelbar vom Künstler Dargestellten nötigt, setzt ruhende, nicht eine bestimmte, einmalige Handlung ausübende Körper als Darstellungsgegenstand des plastischen Künstlers voraus. Allerdings giebt es auch Handlungen, deren Darstellung durch den Bildhauer nicht den Blick auf diese hin- und von den Körpern selber ablenkt, das sind die typischen Handlungen, gewohnheitsmäßig ausgeübte Thätigkeiten, die nur die Berufssphäre, die Lebensstellung der dargestellten Personen

illustrierend, gar nicht als Handlungen, sondern nur als Charakteristik der Personen zur Geltung kommen. Diese aus dem Charakter der dargestellten Personen heraus sich ergebenden Handlungen stehen im Dienste der durch diese verkörperten Ideen und haben lediglich den Wert von Attributen. Sehen wir einen Krieger mit gezücktem Schwerte dargestellt, so fragen wir uns nicht, gegen wen das Schwert gezückt ist, welchen Ausgang der durch das gezückte Schwert angedeutete Kampf für den dargestellten Krieger haben werde; es gehört eben zum Beruf, zur Lebensstellung dieser Person, das Schwert zu zücken; daß wir es sie thun sehen, macht es uns erst deutlich, daß der Bildhauer durch diese Gestalt einen Krieger hat darstellen wollen, und unsere Phantasie, weit entfernt, aus der dargestellten Situation sich zur Erzeugung weiterer, den Verlauf einer bestimmten Handlung in sich schließender Situationen anregen zu lassen, bescheidet sich dabei, die körperliche Erscheinung des gezückten Schwertes in die geistige Eigenschaft des Mutes als des vornehmsten Charakteristikums des Kriegers umzuwandeln. Unser Kunstgenuß ist bei solchen typischen Handlungen genau derselbe wie bei den von dem Plastiker dargestellten ruhenden Körpern. Zur Verhütung eines noch möglichen Mißverständnisses sei bemerkt, daß durch die im vorstehenden bezeichnete Thätigkeit unserer Phantasie ja nicht die durch dieselbe erzeugte geistige Persönlichkeit als solche, als losgelöst von der körperlichen, nur durch das sinnliche Auge wahrnehmbaren Gestalt, die in dem Werke des Künstlers vor uns steht, als das nunmehr gewonnene Resultat anzusehen und zu fassen ist; vielmehr hat unsere Phantasie nur in reproduzierender Thätigkeit die von dem Künstler selber in seine Schöpfung hineingelegte und lediglich durch seine Schöpfung zum Ausdruck gebrachte Idee nun auch unsererseits in dieselbe hineingetragen, und wir sehen somit in dem Werke des Künstlers nunmehr nicht den so oder so gestalteten Marmorblock, auch nicht ein so oder so geformtes Bein, einen so oder so geformten Arm, sondern diese bestimmte, mit diesen Gedanken, diesen Grundsätzen, diesen Empfindungen, mit dieser Seele ausgestattete Persönlichkeit, das heißt: unsere Phantasie hat nicht Konkretes in Abstraktes umgewandelt, das thut die Phantasie nie, sie hat der sinnlichen Erscheinung ihren übersinnlichen Inhalt gegeben, und sie hat das nur thun können, weil der Künstler diesem übersinnlichen Inhalt den entsprechenden körperlich-sinnlichen Ausdruck durch sein Werk verliehen hatte, weil der Geist dem Körper immer sein Gepräge aufdrückt und wir somit in der Lage sind, aus gewissen körperlichen Eigenschaften oder Merkmalen auf gewisse geistige Eigenschaften oder Merkmale zu schließen.

Indem wir nun bezüglich der Darstellungsfähigkeit von Handlungen zur Malerei übergehen, müssen wir zunächst wieder auf den schon oben be-

sprochenen Punkt hinweisen, daß die Darstellungsmittel dieser Kunst die Darstellung alles Sichtbaren überhaupt gestatten, und daß es dem Maler möglich ist, viele Gegenstände ganz verschiedener Art in seinen reichen Kompositionen dem Beschauer vor Augen zu führen, daß endlich der Maler seine Gestalten in einen der Natur entsprechenden Raum hineinstellt. Daraus ergiebt sich für den Maler eine ganz andere Grundlage seiner Fähigkeit, Handlungen darzustellen. Dieselbe Schranke ist ihm freilich wie dem Bildhauer gezogen, daß er nur einen Moment einer Handlung wirklich fixieren kann, aber erstens ist ihm dadurch, daß er eine beliebig große Anzahl von in lebhafter Aktion begriffenen Gestalten vorführen kann, eine viel reichere Auswahl solcher Handlungen, die ihn den fruchtbarsten Moment herausgreifen lassen, zur Verfügung gestellt; zweitens ist es ihm auch dadurch, daß er in verschiedenen Gruppen von Personen verschiedene Stadien einer und derselben Handlung darstellen kann, ermöglicht, eine viel deutlichere Anschauung vom Verlaufe der Handlung zu geben, wie z. B. in Schlachtenbildern das im größten Umfange geschieht. Ganz und gar ist zwar eine solche Andeutung verschiedener Stadien des Verlaufes einer Handlung auch dem Bildhauer nicht versagt, wie wir das ja bei der Laokoongruppe gesehen haben, aber das dabei einzuschlagende Verfahren ist für ihn bei der Geringfügigkeit der ihm dafür zu Gebote stehenden Mittel an die Lösung so vieler Schwierigkeiten geknüpft, daß kaum einmal das Genie ohne Verletzung näher liegender Interessen den Sieg über dieselben davon trägt. — Ein neuer in der Malerei auftretender Faktor ist sodann das mit zur Darstellung gelangende Lokal, auf dem die angedeutete Handlung sich vollzieht. Ohne den Schauplatz, auf dem die Aktion vor sich geht, ist eine Handlung schwer anschaulich zu machen. Der Bildhauer kann einen solchen kaum andeuten, der Maler kann ihn mit sämtlichem Zubehör uns unmittelbar vor das Auge rücken. Ganz besonders aber wird der Maler in der andeutenden Darstellung von Handlungen dem Bildhauer gegenüber dadurch bevorzugt, daß bei ihm das rein Körperliche, außer in Einzeldarstellungen, zumal in Porträts, nicht diese fast ausschließliche Herrschaft ausübt wie in den Werken des Bildhauers, daß vielmehr der Schwerpunkt des Interesses in das Ganze der Komposition verlegt wird. Namentlich bei sehr figurenreichen Kompositionen wird die dargestellte Situation als Moment der Handlung, der sie angehört, an sich interessieren, während einzelnen Figuren das Interesse sich nur vorübergehend zuwenden dürfte, wofür wir wieder das Schlachtenbild als besonders schlagendes Beispiel heranziehen können. Der eigentliche Kunstgenuß wird hier durch den Vorgang, der in seinem bedeutsamsten Momente dargestellt ist, aus dem leicht ein Schluß auf den Gesamtverlauf zu ziehen ist, bestimmt. Die Idee wird bei derartigen Gemälden nicht durch einzelne Körper,

sondern durch ganze Gruppen von Körpern, in denen der einzelne Gegenstand verschwindet, zur Erscheinung geführt, und nicht sowohl die einzelnen Körper sind es, auf deren Darstellung der Künstler sein ganzes Vermögen verwandt hat, nach denen er seine Kunstleistung geschätzt und beurteilt wissen will, als vielmehr die Verwendung der vielen einzelnen Körper zu einer Totalwirkung. Doch werden wir an anderer Stelle noch Gelegenheit nehmen müssen, die im Verhältnis zur Bildhauerkunst wesentlich erweiterten Aufgaben der Malerei einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen. Hier bemerken wir zum Schluß nur noch, daß wenn auch die Malerei als der bildenden Kunst angehörig direkt nur Körper darstellt, sie doch diese nicht immer nur um ihrer selbst willen darstellt, sondern sie auch als Mittel zur Erreichung höherer, allgemeinerer Zwecke verwendet, daß das geistige Element in der Malerei zu höherer Potenz gelangt und damit die andeutende Darstellung von Handlungen hier vollauf am Platze ist.

Wir wenden uns jetzt dem Dichter zu, um zu sehen, wie er von seinem eigentlichen Darstellungsgebiete, den Empfindungen und Handlungen sich abwendend, andeutungsweise auch Körper darstellt.

Was der Dichter in Wirklichkeit uns vorführt, können nur Empfindungen und Handlungen sein, geistige Prozesse, die anf geistigem Wege und in der Zeit sich vollziehen; denn daß er Körper, die gesehen sein wollen, uns mit seinen Mitteln, den Worten, nicht vor das leibliche Auge führen, also nicht im eigentlichen Sinne darstellen kann, das ist unmittelbar einleuchtend. Wenn man nun doch von der Darstellung von Körpern durch den Dichter spricht, so kann man selbstverständlich nur eine Beschreibung derselben mittels der Worte der Dichtung meinen, durch die ein geistiges Bild der körperlichen Gegenstände in uns entsteht. So kann also, streng genommen, der Dichter überhaupt materielle Dinge nur andeuten und nicht wirklich darstellen; Lessing aber will, wenn er in unserm Kapitel den Satz aufstellt, daß der Dichter Körper nur andeutungsweise darstellen könne, damit noch besonders aussprechen, daß er auch nicht einmal eine genaue, alle einzelnen Teile und Merkmale eines körperlichen Gegenstandes umfassende Beschreibung geben dürfe. Lessing sagt zwar zunächst hier im 16. Kapitel, der Dichter könne es nicht, doch korrigiert er selber diesen Ausdruck im nächsten Kapitel. Daß freilich äußerlich für den Dichter die Möglichkeit vorliegt, einen körperlichen Gegenstand bis in seine kleinsten Einzelheiten hinein zu beschreiben, ist nicht zu bestreiten; allein, wenn der Dichter auch Körper in dem zuletzt besprochenen Sinne vollständig darstellen kann, so darf er es doch nicht, weil er damit gegen bestimmte Gesetze, die aus dem Wesen seiner Kunst heraus sich ergeben, verstoßen würde; diese Gesetze untersagen ihm, Körper, auch im Sinne

der Beschreibung, anders als nur andeutungsweise darzustellen, d. h. nur mit Angabe einzelner ihrer Teile oder Merkmale, nicht in ausführlicher, erschöpfender Weise. Wir werden die hierauf bezüglichen Ausführungen Lessings im folgenden einer eingehenden Würdigung unterziehen.

Daß der Dichter überhaupt der Körper für die Darstellung seiner Empfindungen und Handlungen bedarf, ist schon gezeigt worden. Es giebt zwar Empfindungen und Handlungen so allgemeiner, so abstrakter Natur, daß durch ihre Vorführung auf unsere Phantasie gar kein Reiz ausgeübt wird, daß sie keinerlei Antrieb erhällt, auf Grund der angedeuteten körperlichen Erscheinungen sich ihre luftigen Gebilde zu gestalten, aber solche Empfindungen und Handlungen sind eben für die Poesie nicht verwertbar. Konkrete Gestalten muß der Dichter vor uns erstehen lassen, die wir, wenn wir sie auch in Wirklichkeit nicht sehen, doch mittels unsrer Phantasie zu sehen glauben. Nur sind diese Gestalten, diese Körper in der Dichtung nicht Selbstzweck, sie dienen nur zum Verständnis und vor allem zur Belebung der uns vorgeführten Empfindungen und Handlungen. Darum aber müssen sie, wenn anders die Empfindungen und Handlungen durch sie wirklich belebt werden sollen, nicht nur mit ihrem Namen bezeichnet werden, sie müssen mit einem körperlichen Attribute mindestens ausgestattet werden, damit unsere Phantasie eine Handhabe gewinne für ihre weitere Gestaltung des Gegenstandes. Also mindestens ein körperliches Merkmal fordert Lessing; am besten aber bleibt es auch bei diesem einen. Lessing stellt den einen fruchtbaren Moment der Handlung bei dem bildenden Künstler mit dem einen körperlichen Merkmal des sinnlichen Gegenstandes bei dem Dichter zusammen. „Die Malerei kann in ihren coexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß also den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht". Daß das „kann" der Poesie auch an dieser Stelle durch ein „darf" zu ersetzen ist, ergiebt sich aus unserer Bemerkung von vorher. — Bei dem Werke des Malers ist das uns wirklich Gebotene das Körperliche, Raumerfüllende, die Handlung wird nur durch den einen fixierten Moment angedeutet; die übrigen Momente, die ganze Handlung muß die Phantasie des Beschauers ergänzen. Bei dem Werke des Dichters ist das wirklich Gebotene die Handlung, das Zeiterfüllende; die in Betracht kommenden Körper werden nur durch je ein Merkmal angedeutet, die übrigen Merkmale muß die Phantasie des Lesers oder Hörers hinzuthun. — Warum aber nur das? fragen wir.

Warum darf der Dichter uns nur ein Merkmal des andeutungsweise dargestellten Körpers liefern? warum nicht mehrere? warum nicht alle? da er es doch thatsächlich kann. Sehen wir erst einmal genauer zu, was der Dichter denn eigentlich kann? Er kann mit den Mitteln der Sprache lediglich Bilder auf den Hintergrund unserer Phantasie zeichnen, die bei jedem Leser oder Hörer, je nach der Lebhaftigkeit und Fruchtbarkeit seiner Phantasie deutlicher oder undeutlicher sein, unter keinen Umständen aber die Klarheit und Bestimmtheit erreichen werden, welche das Anschauen wirklicher Körper, wie sie der Bildhauer oder Maler in seinen Schöpfungen uns giebt, gewährt. Denn indem der Dichter uns alle einzelnen Teile des Gegenstandes, dessen Bild er vor uns entrollen will, mit allen ihren Merkmalen und Eigenschaften herzählt, liefert er uns doch nur die Ingredienzien zu einem Phantasiebilde, nicht das Phantasiebild selbst. Die Arbeit, die Einzelheiten zusammenzufügen und daraus ein Ganzes zu schaffen, die müssen wir, die Leser oder Hörer, schon selbst verrichten. Und welch' eine mühsame Arbeit ist dies bei komplizierten Gegenständen! Wenn der Dichter mit seiner Aufzählung zu Ende gekommen ist, werden wir in der Regel mit der Gestaltung der Einheit aus den einzelnen Teilen noch nicht zu stande gekommen sein; wir versuchen nun, indem wir rasch in unserem Gedächtnisse die Einzelheiten rekapitulieren, mit dieser Aufgabe fertig zu werden; wahrscheinlich aber werden wir das eine oder das andere schon wieder vergessen haben; wir müssen im Lesen innehalten oder innehalten lassen, um das Fehlende zu ergänzen, und wenn wir nun endlich alles hübsch vorrätig haben, dann beginnt erst noch die Gedankenmosaik, das Zurechtrücken der einzelnen Teile an den ihnen zukommenden Platz, worauf dann die endgiltige Zusammenfassung der Teile zur Einheit des Ganzen erfolgt. Gelingt uns aber diese Zusammenfassung wirklich, so haben wir erstens nur ein Ideenbild statt eines wirklichen, und zweitens ist es sehr die Frage, ob das gewonnene Resultat die aufgewandte Mühe auch lohnt. In einer lyrischen Dichtung wollen wir unsere Empfindung durch Vorführung von Empfindungen angeregt sehen, in der epischen Dichtung wollen wir an vielgestaltiger reicher Handlung, die uns Bilder des menschlichen Lebens in fest umgrenzendem Rahmen zeigt, uns ergötzen; im Drama ist unser Interesse in lebhafter Spannung den Zielen und dem Geschick der handelnd auftretenden Personen zugewandt — den körperlichen Gegenständen, die der Dichter uns vorführt, werden wir demnach schwerlich ein solches Interesse zuzuwenden geneigt sein, daß wir mit allen ihren Eigenschaften so vollkommen vertraut gemacht zu werden wünschten. Wir werden vielmehr aufatmen, wenn wir die lästige Beschreibung hinter uns haben und unsere Auf-

merksamkeit wieder den Gegenständen zuwenden können, die auf unser wirkliches Interesse berechtigten Anspruch erheben dürfen. Die Forderung Lessings, daß der Dichter sich in keine umständliche, eingehende Beschreibung körperlicher Dinge einlassen soll, beruht also im allgemeinen auf folgenden zwei Gesichtspunkten: wir würden durch ihn doch kein recht deutliches Bild, keine klare Anschauung der Dinge erhalten, und wir wünschen solche auch gar nicht zu erhalten; wir würden diese breitgetretenen Schilderungen nur als fremde Einschiebsel empfinden. Daß gleichwohl die Dichtung der körperlichen Gegenstände nicht entbehren kann, wissen wir bereits und wollen nun erörtern, wie sie den allgemeinen Zwecken der Dichtung dienstbar zu machen sind, welchen verschiedenen Kategorien sie je nach den besonderen Anlässen ihrer Vorführung anzugehören haben, und welche verschiedenen Rollen sie in den verschiedenen Zweigen der Dichtung spielen. — Was den ersten Punkt anbetrifft, so sind die darzustellenden Körper zunächst in den Dienst der dichterischen Diktion, als spezifische Eigentümlichkeit derselben, zu stellen. Sie allein vermögen ihr das Leben und die Anschaulichkeit zu geben, welche die Poesie als Kunst, die nichts Lebloses, nichts Abstraktes duldet, unbedingt erheischt; von jeher sind die „Bilder" der Hauptschmuck der Sprache der Dichtung gewesen. Doch außer dieser allgemeinen Verwendnng für die poetischen Bilder spielen die körperlichen Gegenstände eine recht erhebliche Rolle bei den beiden besonderen dichterischen Darstellungskategorien, den Handlungen und den Empfindungen. Manche Empfindungen und Stimmungen sind nicht gut trennbar von äußerlichen Umständen, wie z. B. das Behagen: die Wohnlichkeit der Räume, die Ausstattung derselben mit Hausrat jeglicher Art, selbst die Bekleidung — bequemer Hausrock, Käppchen — tragen zu der Vorstellung und zu der Empfindung des Behagens soviel bei, daß der Dichter auf eine kurze Schilderung derselben kaum verzichten kann, sei es, daß er in dem Leser eine derartige Stimmung hervorrufen, sei es, daß er eine solche Stimmung seitens der Personen der Dichtung uns zum rechten Verständnis bringen will. Auch die zeitlichen und lokalen Verhältnisse lassen sich nicht gut anders poetisch zum Bewußtsein führen, als durch Schilderung der sie charakterisierenden Gegenstände der materiellen Kultur: Bauart der Häuser, Einrichtung der Wohnung, Gerät, Tracht. Nicht minder können körperliche Gegenstände ein helles Licht auf moralische Eigenschaften der Personen der Dichtung fallen lassen: Geiz, Verschwendung, Unordentlichkeit wie Ordnungssinn können durch sie auf die sinnfälligste Weise illustriert werden. Es sind ferner der Charakterisierung durch ihre Beziehungen zu den materiellen Dingen des Lebens in hohem Grade fähig die geistigen Interessen, wie Gelehrsamkeit oder Kunstsinn, die so-

ziale Stellung, kirchlicher oder unkirchlicher Sinn, Reichtum oder Armut — kurz, für fast alle nur denkbaren Verhältnisse der Zeit und des Lebens verwendet der Dichter die Dinge der Körperwelt, wobei wir bis jetzt nur noch die aus Menschenhand hervorgegangenen Erzeugnisse ins Auge gefaßt haben. Daß Naturgegenstände namentlich dann in der Dichtung eine größere Rolle zu spielen berufen sind, wenn Naturereignisse in den Lauf der dargestellten Begebenheiten eingreifen, liegt auf der Hand. Wie oft müssen im Roman oder in der Novelle Feuersbrünste, Bergstürze, Überschwemmungen die Lösung des zu fest geschürzten Knotens herbeiführen, wenn der Weg der Entwickelung von innen heraus durch unübersteigliche Hindernisse abgesperrt ist! — Wenn nun so bei den mannigfachsten Anlässen der Dichter Gelegenheit nehmen muß, im Interesse der Diktion, wie in dem der Empfindungen und Handlungen körperliche Dinge vorzuführen, so wird dies doch in sehr verschiedenem Grade innerhalb der einzelnen Dichtungsgattungen stattfinden. Der dramatische Dichter bestimmt seine Schöpfungen für die Aufführung. Auf der Bühne nun wird aber durch die Erscheinung der auftretenden Personen wie durch die Dekorationen das geleistet, was der erzählende Dichter in der Dichtung selber durch Schilderung geben muß. Wir sehen dort mit dem leiblichen Auge, was wir hier mittels der durch die Angaben des Dichters in Bewegung gesetzten Phantasie zu schauen haben. So fällt also für den dramatischen Dichter zum allergrößten Teil nicht nur die Nötigung fort, diesen äußeren Apparat iu Bewegung zu setzen, es wird ihm auch durch den raschen, unaufhaltsam voraneilenden Gang der Handlung fast zur Unmöglichkeit gemacht, seine Personen bei der Schilderung von Gegenständen verweilen zu lassen. Eine solche Schilderung setzt, wenn sie nicht unnatürlich werden soll, eine gewisse Gemütsruhe voraus, die eben die Personen der dramatischen Dichtung, die ganz mit der Verfolgung ihrer Ziele, mit Angriff oder Abwehr beschäftigt sind, nicht haben oder nicht haben sollen. Wo wir daher solchen Schilderungen begegnen, finden wir sie in den Expositionsscenen des ersten Aktes, in denen erst die Grundlagen für die dramatische Handlung gelegt werden sollen, wo die Aktion noch nicht in Gang gekommen ist, oder in solchen Dramen, in denen viel hinter den Kulissen geschieht, wobei dann die auftretenden Personen das Geschehene im Detail zu referieren haben. Die sogenannten klassischen Tragödien der Franzosen leisten namentlich viel in solchen Schilderungen auch rein körperlicher Dinge, doch hängt das eben mit der falschen Auffassung des Wesens und der Aufgaben dieser Dichtungsgattung zusammen. Zu bemerken ist hierbei noch, daß das Gesagte in aller Strenge nur von der Tragödie gilt; der gemütlichere Charakter und die gemächlichere Gangart der Komödie gestattet

eher solche Schilderungen, die denn hier auch bei Shakespeare und Molière nicht eben selten sind. — Der lyrische Dichter, der Empfindungen und Reflexionen vorführt, und dessen Erzeugnisse der großen Mehrzahl nach von geringem Umfange sind, knüpft zwar, wie wir gesehen haben, gern an körperliche Erscheinungen an, streift sie jedoch meist nur flüchtig, um lediglich bei den seelischen Vorgängen, die ja durch jene angeregt werden können, länger zu verweilen. Für eingehendere Schilderungen körperlicher Gegenstände hat der Lyriker keinen Spielraum, wozu noch ganz besonders die Eigenart des lyrischen Stiles kommt, daß er sich in Sprüngen bewegt, daß er überhaupt mehr andeutet als ausführt.

Es bleibt uns nun noch übrig, das Verfahren des epischen Dichters in Bezug auf körperliche Gegenstände zu betrachten; hierbei aber werden wir eingehenderen Erörterungen aus dem doppelten Grunde nicht aus dem Wege gehen können, weil die Verwendung des körperlichen Materials für die besonderen Zwecke der epischen Dichtung bei dem naturgemäßen Charakter derselben in viel größerem Umfange erforderlich erscheint, und weil Lessing in dem 16. Kapitel seines „Laokoon" in diesem Betracht überhaupt nur die epische Dichtung zur Besprechung heranzieht. Über die Verwendung der körperlichen Gegenstände, über die Art, wie dieselben vorgeführt werden sollen, giebt Lessing zunächst die allgemeine, vorhin schon erwähnte Bestimmung: „Die Poesie kann in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht." Zur Legitimation gewissermassen für diese Regel beruft sich Lessing einige Zeilen später auf Homer, indem er sagt: „Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Zweierlei ist es, was in dem zweiten dieser beiden Sätze hervorgehoben wird: erstens, daß der epische Dichter gewöhnlich dem erwähnten körperlichen Gegenstand, um ihn uns anschaulich zu machen, nur ein einziges sinnliches Merkmal beilegt; zweitens, daß er ihm dasjenige sinnliche Merkmal beilegt, welches für den betreffenden Moment der Handlung charakteristisch ist. Als dritten wichtigen Gesichtspunkt wollen wir im Sinne Lessings noch einmal den Umstand betonen, daß überhaupt Körper in der epischen Dichtung nur dann eine Rolle spielen dürfen, wenn die Handlung ihrer bedarf. Der erste Punkt bedarf keiner weiteren Erörterung; die Richtigkeit der Beobachtung Lessings, daß Homer, der vornehmste der epischen Dichter, fast stets bei Erwähnung eines körperlichen Gegenstandes sich nur eines Beiwortes bedient, daß er also darauf verzichtet, uns ein genaues Bild des Gegenstandes zu zeichnen,

geschweige denn daß er ihn in allen seinen Teilen uns zu schildern unternähme, ist unbestreitbar. Was den dritten Punkt anlangt, so ist er schon vorher besprochen worden; aber der zweite Punkt bedarf einer näheren Beleuchtung. — Der körperliche Gegenstand, der in einem bestimmten Momente der fortschreitenden Handlung in Thätigkeit tritt oder das Objekt einer Thätigkeit wird, soll uns nach Lessing bei dem epischen Dichter durch dasjenige Merkmal vor Augen gestellt werden, welches die Art des Anteils an diesem Moment der Handlung kennzeichnet. Das ist gewiß in dem homerischen Epos sehr häufig der Fall. Wenn Homer das in der Fahrt begriffene Schiff das „wohlberuderte" nennt, so giebt er damit eine sinnliche Eigenschaft des Schiffes an, welche charakteristisch für die augenblickliche Handlung, für die Fahrt des Schiffes ist, und wenn er es „schnell" nennt, so ist das ebenfalls ein hier zutreffendes Merkmal; wenn er es aber das „hohle" Schiff nennt, so vermögen wir einen Zusammenhang dieses Attributes mit der Thätigkeit, der schnellen Fortbewegung des Schiffes nicht zu erkennen; ebenso wenig, wenn er es „schwarz" nennt, und wenn Homer gar das an das Land gezogene, festliegende Schiff „schnell" nennt, so können wir nur einen Widerspruch des Beiwortes mit der augenblicklichen Situation konstatieren. Lessing hat den eigentümlichen Gebrauch der epitheta ornantia in der epischen Volksdichtung, der griechischen sowohl wie der deutschen, hier verkannt. Ein epitheton ornans ist nach dem in den genannten Epen herrschenden Brauch ein einem Gegenstande oder einer Person schlechtweg beigelegtes Attribut — nicht notwendig ein körperliches, vielfach auch ein moralisches Merkmal bezeichnend —, bei dem auf die augenblickliche Handlung oder Situation gar keine Rücksicht genommen wird, das ein für allemal diesem Gegenstande oder dieser Person zukommt als seinem bleibenden Wesen entsprechend. Es ist also ein wesentliches, notwendiges Merkmal dieses Begriffes, ein Merkmal, dessen dieser Begriff auch dann nicht verlustig gehen kann, wenn die augenblickliche Situation seine Bethätigung nicht erfordert oder mit demselben sogar in Widerspruch zu stehen scheint. Auch der getötete Siegfried ist kühn, kühn auch der vor Hagen fliehende und den Rücken mit dem Schilde deckende Hildebrand; kühn ist eben eine dem Recken schlechtweg zukommende, mit dem Begriff desselben untrennbar verbundene Eigenschaft, wie das Merkmal schnell mit dem zu schneller Fahrt bestimmten, für diesen Zweck ausschließlich gebauten Schiffe. Je nachdem kann also das epitheton ornans in spezieller Beziehung zu der Situation, zu dem Momente der Handlung stehen; es kann indifferent für Situation oder Handlung sein; es kann endlich eine Eigenschaft bezeichnen, die in dem gegebenen Momente vollständig latent ist. Der zweite Fall ist der häufigste, der dritte bei weitem der seltenste, der erste

Fall, der von Lessing hervorgehobene, steht in Bezug auf Häufigkeit in der Mitte.

Was lehrt uns nun dieser Gebrauch der körperlichen Gegenstände bei Homer und das in der Regel ihnen beigelegte eine Merkmal? Die körperlichen Dinge als in den Raum gebannte, durch Natur oder menschliche Gewerbthätigkeit hervorgebrachte Gegenstände umgeben uns selbstverständlich nicht nur in jedem Augenblicke unseres Daseins, sondern machen uns auch ihre Gegenwart bemerkbar und sind uns für jegliche Verrichtung unentbehrlich. So ist es denn auch selbstverständlich, daß diese körperlichen Dinge in der epischen Dichtung, die den Menschen inmitten des praktischen, öffentlichen wie privaten Lebens als thätiges Glied der menschlichen Gesellschaft uns vorführt, uns unabläſſig vor Augen gestellt werden. Aber abgesehen von ihrer absoluten Unentbehrlichkeit für den Menschen und ihrem dadurch bedingten beständigen Auftreten in der epischen Dichtung ist den körperlichen Gegenständen in derselben noch eine ganz besondere Rolle zugewiesen. Man spricht von der Aufgabe, welche den großen Volksepen zugewiesen sei, ein vollständiges Bild der gesamten Kulturverhältnisse eines Volkes in einer bestimmten frühen Epoche seiner geschichtlichen Existenz vorzuführen. Diese Aufgabe hat, natürlich ohne sich derselben bewußt zu sein, das homerische Epos in der allervollkommensten Weise gelöst, sodaß man aus Ilias und Odyssee das Material für eine Kulturgeschichte der Griechen aus der Zeit ihres nationalen unabhängigen Königtums hat gewinnen können. In diesen beiden Dichtungen werden wir bekannt gemacht mit ihren religiösen Anschauungen und Gebräuchen, mit den politischen Institutionen, den sozialen Verhältnissen, vor allem aber mit allen Gegenständen der materiellen Kultur. Bis ins Einzelne hinein erfahren wir, wie sich die Griechen damals kleideten, wie sie wohnten, was und wie sie aßen und tranken, welcher Werkzeuge und Geräte sie sich für Handwerk, Ackerbau, Schiffahrt und Krieg bedienten; wir befinden uns hier einem fast unübersehbaren Reichtum des Materials gegenüber. Und das ist begreiflich genug — gerade die materiellen Dinge, von denen der natürliche Mensch sich gänzlich abhängig weiß, sind auch für ihn die Gegenstände seines größten Interesses. In dem naiven Zeitalter, dem die beiden Dichtungen ihre Entstehung verdankten, waren die geistigen Bestrebungen von geringem Umfange; auch die Empfindungen, leidenschaftlich und mannigfaltig genug, brachen doch nur bei besonderen Anlässen hervor und nahmen nicht den ganzen Sinn des Menschen so gefangen, daß seine gewohnheitsmäßigen, um die äußere Existenz sich drehenden Thätigkeiten, in ihr fast aufgehenden Interessen, dauernd durch jene in den Hintergrund gedrängt worden wären. Seine liebsten Beschäftigungen, seine angelegentlichsten Interessen wollte das Volk aber

natürlich auch im Liede sich vorgeführt sehen, und der Dichter war ja selbst darin nicht minder ein Kind seines Volkes und seiner Zeit; was Wunder also, daß von allen Kulturelementen, die in der Dichtung ihre Vertretung finden, die Dinge der materiellen Kultur den breitesten Raum für sich beanspruchen, und daß dieser ihnen von dem Dichter bereitwilligst zur Verfügung gestellt wird! — Um so höher aber müssen wir darum den fein entwickelten Kunstsinn des Griechenvolkes auch auf diesem Gebiete, in dieser frühen Zeit bewundern, daß trotz alledem die körperlichen Dinge sich nicht so vordrängen, daß sie dem Charakter des Epos als der erzählenden, Thatsachen und Begebenheiten vorführenden Dichtung irgendwie Eintrag thäten. Überall ist der epische Charakter streng gewahrt; nirgends erscheint der weitläufige Apparat der materiellen Dinge als Selbstzweck, nirgends bringt er sich auf Kosten der fortschreitenden Handlung zur Geltung, immer ist er hineinverwebt als illustrierender Begleiter. Selbstzweck bleibt die fortschreitende Handlung; sie ist die alleinige Herrscherin auf dem Gebiete der griechischen Epik; zu ihrem Dienste gewärtig zu sein, bescheiden in der Nähe zu harren, bis sie gerufen werden, um die erforderlichen Handreichungen zu leisten, das ist der nie überschrittene Pflichtenkreis der körperlichen Dinge. Daher auch ihr bescheidenes Auftreten mit dem einen Attribute, daher auch der Umstand, daß sie mit diesem einen Attribute sich nicht eine spezielle Eigenschaft beilegen, die man ja wahrnehmen soll, daß sie mit keinem besonderen, in die Augen fallenden Schmucke sich bekleiden. So kennzeichnet dieser allgemeine Charakter, der den epitheta ornantia eigen ist, schon an sich die nebensächliche, dienende Stellung der Gegenstände, denen sie beigelegt werden, während zugleich diese Epitheta auf der andern Seite durch die Hervorhebung einer zu dem eigensten Wesen der körperlichen Dinge gehörenden, ihnen in erster Linie zukommenden Eigenschaft ihren Begriff voller und für die Anschaulichkeit kräftiger machen, als dies ein zufälliges, nur gelegentlich hervortretendes Merkmal vermöchte.

Wir haben in dem letzten Abschnitt versucht, den Umfang und die Art der Verwendung der körperlichen Gegenstände in der epischen Poesie, speziell der homerischen, darzulegen. Unter diesen körperlichen Gegenständen haben wir geglaubt, diejenigen fast allein in Betracht ziehen zu müssen, die das praktische Leben des Menschen berühren, die mit menschlichen Verrichtungen und Bedürfnissen aller Art in Verbindung stehen, weil ihre Verwendung durch den Dichter für das Wesen der Dichtung besonders charakteristisch erscheint und weil sie thatsächlich in den homerischen Dichtungen in viel höherem Grade berücksichtigt werden als die übrigen sichtbaren Dinge, als die reinen Naturgegenstände, d. h. als die nicht durch die Hand des Menschen zu bestimmten Zwecken in bestimmte Form

gebrachten Dinge. Es sei hier nur kurz darauf hingewiesen, daß der epische Stil der Griechen auch diese reinen unorganischen wie organischen Naturwesen, Meer und Gestein, Baum und Pflanze, Tier und Menschen, in derselben Weise mit dem einen stehenden Attribut auszustatten liebt, um ihnen Anschaulichkeit oder Leben zu verleihen; der Mensch speziell wird, wie es dem formenfrohen Sinn des Griechenvolkes überhaupt und namentlich seinem Sinn in jener Zeit entspricht, durch solche Attribute weit häufiger seiner körperlichen Erscheinung nach als nach irgend welchen moralischen oder geistigen Eigenschaften gekennzeichnet.

Doch freilich, nicht immer wird ein körperlicher Gegenstand bei Homer nur durch das eine sinnliche Attribut geschildert; nicht ganz selten finden sich doch umständlichere, mehrere körperliche Eigenschaften oder Teile eines Gegenstandes hervorhebende Schilderungen. Bezüglich dieser sagt Lessing: „Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird dem ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte, sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen.“ Es folgt nun zuerst das Beispiel des Wagens der Juno, der in allen seinen Teilen uns vorgeführt wird, doch so, daß wir nicht von dem Dichter vor den Wagen gestellt und uns dann die einzelnen Teile, aus denen er besteht, aufgezählt werden, sondern so, daß Hebe vor unseren Augen nach und nach die einzelnen Stücke aneinander fügt. — In einem zweiten Beispiel sehen wir Agamemnon bei der Toilette. Der Dichter beschreibt uns wiederum nicht, wie Agamemnon bekleidet gewesen, sondern er läßt ihn vor unseren Augen sich ankleiden, er führt ihn handelnd, mit dem Ankleiden beschäftigt, vor.

In dem vierten Beispiele erfahren wir Näheres über den Scepter des Achilles, aber er wird nicht nach seinen Merkmalen beschrieben, sondern der Dichter führt uns in den Bergwald und erzählt uns eine Geschichte vom Fällen eines Baumes, der seinen Stumpf in den Bergen zurücklassen muß, dessen Rinde dann abgelöst, dessen Zweige abgehauen werden. Dieser Baum giebt das Material für den Scepter des Achilles her. — Das fünfte Beispiel giebt uns Kunde vom Bogen des Pandarus. Wiederum erhalten wir keine Beschreibung; wir begleiten Pandarus auf die Jagd, sehen ihn einem Steinbock auflauern und denselben erlegen. Die gewaltigen Hörner des Tieres bringen Pandarus auf den Gedanken, sie zu einem Bogen zu verwerten. Jetzt werden wir wieder in die Werkstatt des „hornglättenden Künstlers“ geführt und sehen ihn eine Reihe

von Thätigkeiten ausüben, deren Resultat dann der fertige Bogen ist. Hier haben wir also zwei miteinander verbundene Erzählungen statt einer Schilderung. — Das dritte, weniger signifikante Beispiel des 16. Kapitels zeigt uns, wie der Dichter unsere Aufmerksamkeit auch dadurch auf einen körperlichen Gegenstand hinlenken kann, daß er statt der Beschreibung uns eine Geschichte desselben giebt, wobei wir freilich von den Merkmalen, Eigenschaften, Teilen des Gegenstandes nichts zu sehen bekommen. Blicken wir noch einmal nach dem vierten Beispiel, dem Scepter des Achilles zurück, so liegt die Sache hier so, daß der Dichter zwar die körperliche Natur desselben berührt, indem er von der Gewinnung des Materials für ihn spricht, uns von der Form, wie die Bearbeitung des Materials sie ergeben hat, aber nichts sehen läßt. So bleiben also als recht charakteristische Beispiele nur drei zurück: der Wagen der Hera, die Kleidung des Agamemnon, der Bogen des Pandarus. Das großartigste Beispiel einer eingehendsten Beschreibuug eines körperlichen Gegenstandes nach allen seinen Teilen, das vom Schilde des Achilles, führt Lessing erst im 18. Kapitel zur Besprechung. Zunächst aber wollen wir hier aus den drei Beispielen die allgemeinen Regeln für das von dem epischen Dichter einzuschlagende Verfahren, wenn seine „besonderen Zwecke" ihn ausnahmsweise zu einem längeren Verweilen bei einem körperlichen Gegenstande bestimmen, zu entwickeln versuchen. — Als erster charakteristischer Zug bei diesen eingehenderen Schilderungen tritt uns die Umwandlung das Nebeneinander der im Raume sich befindenden Körper oder Körperteile in des Nacheinander der in der Zeit sich folgenden Handlungen oder der einzelnen Momente einer Handlung entgegen, die Umwandlung des Ruhenden, Fertigen in das Bewegte, das Werdende, der Schilderung in Erzählung. Auch bei solchen Schilderungen verliert Homer die erste Aufgabe des epischen Dichters, Geschehendes zu erzählen, nicht aus dem Auge. Indem er Hebe den Wagen aus seinen einzelnen Teilen zusammenfügen, Agamemnon ein Stück der Kleidung nach dem andern anlegen, Pandarus den Steinbock erlegen und dann dessen Hörner dem Hornarbeiter zur Anfertigung eines Bogens übergeben läßt, führt er in allen drei Fällen uns Handlungen vor, die aus so vielen Momenten bestehen, als der körperliche Gegenstand Teile oder Merkmale besitzt, so daß jeder Teil der Handlung uns mit einem neuen Teile oder einem neuen Merkmale des darzustellenden Gegenstandes bekannt macht und wir am Schluß der Handlung denselben vollständig vor uns zu sehen wähnen, weit deutlicher, als es bei einer trockenen Aufzählung der Teile oder Merkmale des fertig vor uns stehenden Gegenstandes erreicht worden wäre. Doch mag immerhin auch bei einem solchen Verfahren ein völlig klares Bild des betreffenden Gegenstandes bei dem Leser oder Hörer

nicht erzielt werden, der große Vorteil ist durch dieses Nacheinander, in welches das Nebeneinander umgewandelt ist, jedenfalls erwirkt, daß wir gar nicht erst aus unserer bei der Beschäftigung mit einer epischen Dichtung gewohnten Thätigkeit des Verfolgens der fortschreitenden Handlung herauskommen; wir brauchen uns nicht gewissermaßen erst umzustimmen zu einer andern Art der Bethätigung unserer Aufmerksamkeit, und das Werden ist uns Werdewesen von Natur schon interessanter als das Sein. Wir sehen hier alles aus menschlicher Thätigkeit hervorgehen, herauswachsen; das Arbeiten, das Schaffen hat auch als Gegenstand unserer Beobachtung etwas Erfrischendes, Anregendes, es erhält uns munter, und das greifbare Resultat dieser Arbeit, deren Zeugen wir gewesen sind, erfreut uns und erfüllt uns mit Genugthuung.

Doch wann, diese Frage hat uns Lessing durch seine diesen Abschnitt einleitenden Worte: „Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften ...“ nahe gelegt, wann treten denn solche Umstände ein, was sind das für Umstände, die den Dichter dazu veranlassen können, statt dem körperlichen Dinge ein Attribut zu geben, es uns in allen seinen Teilen, mit allen seinen Merkmalen zu zeigen? Leider erteilt Lessing auf diese Frage, die er selber in uns angeregt hat, uns weder unmittelbar noch mittelbar eine Antwort. Wenn wir die fünf Beispiele des 16. Kapitels uns ansehen, so müssen wir uns sagen, daß in drei Fällen überhaupt gar keine Veranlassung vorlag, die behandelten körperlichen Gegenstände zu erwähnen, geschweige denn sie ausführlich zu behandeln; mit der fortschreitenden Handlung der Dichtung hat nur der Wagen der Hera und der Bogen des Pandarus etwas zu schaffen, die Scepter des Achilles und des Agamemnon, sowie die Kleidung des Letzteren stehen zu der Handlung in gar keiner Beziehung. Sollte vielleicht der Dichter zwischen zwei bedeutsamen Handlungen bisweilen das Bedürfnis empfinden, wie um sich selbst und uns Atem schöpfen zu lassen, dem unaufhörlichen Strom der Ereignisse Einhalt zu gebieten und die Ruhepause durch Einschieben von Schilderungen körperlicher Gegenstände, die trotz des epischen Kunstgriffes der Umwandlung in Handlung doch durch ihren Stoff indifferenter und weniger spannend sind, auf passende Weise auszufüllen, oder auch, da dies nicht überall zutreffen würde, nur, bevor er überhaupt bei dem Eintritt in eine neue wichtige Phase der Begebenheiten uns die Töne voll umrauschen läßt, in der Schilderung eine Art Präludium vorauszuschicken, während welches wir uns sammeln und für das eigentliche Thema innerlich vorbereiten sollen?

Doch wir müssen diese Materie hier abbrechen, um sie bei Gelegenheit der Beschreibung des Schildes des Achilles im 18. Kapitel

noch einmal für kurze Zeit wieder aufzunehmen. Im wesentlichen haben wir im vorstehenden die Eigentümlichkeiten Homers bei der Darstellung körperlicher Gegenstände kennen gelernt und sie als den Anforderungen des epischen Stiles durchaus angemessen und entsprechend erkannt. Wir können uns aber von den im 16. Kapitel uns gebotenen überaus wichtigen Aufschlüssen nicht trennen, ehe wir von Homer unsern Blick auf unser großes Nationalepos, das Nibelungenlied gelenkt und gesehen haben, wie dieses den Forderungen des epischen Stiles in Bezug auf die Darstellung körperlicher Gegenstände nachkommt.

Zunächst tritt uns hier die auffallende Erscheinung entgegen, daß die körperlichen Gegenstände überhaupt sehr zurücktreten. Diese Erscheinung ist durch verschiedene Gesichtspunkte zu begründen. Es ist im allgemeinen germanische Eigenart, den Dingen der sichtbaren Welt weniger Interesse zuzuwenden, als dies die Völker des südlichen Europa thun. Inwiefern hier ursprüngliche Anlage des Gemüts, das von der Außenwelt fort sich in sich selbst zu versenken liebt, vorliegt, mag dahingestellt bleiben; daß die die Entwickelung des Sinnes für Formen und Farben wenig fördernde kärgliche Natur des Nordens, daß der Enthaltsamkeit in allem materiellen Schmuck des Lebens gebietende mangelnde Wohlstand einen großen Anteil daran hat, wird nicht zu bezweifeln sein. In der volkstümlichen Dichtung der Germanen, vor allem in unserm Nibelungenliede, zeigt sich demgemäß ein dem griechischen Epos gegenüber stark in die Augen fallendes Zurücktreten der Bedeutung und der dichterischen Verwendung aller materiellen Dinge. In Bildern, zum phantasievollen Schmuck der poetischen Diktion, finden sie nur selten Verwendung; ein einziges ausgeführtes Bild findet sich im ganzen Nibelungenliede: bei dem Hoffeste in Worms, wo Kriemhild mit dem Monde, ihre Frauen mit den Sternen verglichen werden — vorher ist sie mit dem Morgenrot verglichen worden, das aus trüben Wolken hervorgeht. Ein schöner Vergleich in der zweiten Hälfte der Dichtung läßt Rüdigers Herz Tugenden gebären, so wie der süße Mai das Gras mit Blumen schmückt. Auf der verhängnisvollen Jagd laufen Hagen und Siegfried durch den Klee wie zwei wilde Panther. Der Herzog Ramung aus dem Lande der Walachen und seine siebenhundert Mann fahren dahin wie fliegende Vögel; wie Vögel schweben auch die Meerfrauen über die Flut vor Hagen. Von Siegfrieds Streichen fließt der blutige Bach durch die Helme. Mit wilden Löwen, mit Eberschweinen werden an einigen Stellen die Helden verglichen. Wiederholt tritt der Vergleich von Volkers Schwert mit einem Fiedelbogen auf. Wie eines „Wisents“ Horn erschallt Dietrichs Stimme, wie eines Löwen Stimme der Klageruf Etzels. Die Panzerringe lohen wie das Feuer; es loht von feuerroten Winden

durch die Schwertschläge. Die Seide ist weiß wie der Schnee, grün wie der Klee. — Das ist alles, was das Nibelungenlied von Bildern aufzuweisen hat. Was die epitheta ornantia anbetrifft, die stehenden Beiwörter, so sind sie in dem Nibelungenliede kaum minder häufig wie in der Ilias und Odyssee; aber, soweit sie Personen beigelegt werden, zeigt sich die Armut der deutschen Dichtung gegenüber der griechischen auf doppelte Weise: erstens enthalten sie nie bestimmte sichtbare Merkmale, zweitens sind sie nie individuell, d. h. sie heben nie eine einzelne Persönlichkeit durch eine derselben zugesprochene Eigenschaft unter den übrigen hervor, sondern bezeichnen stets eine ganze Kategorie, eine ganze Klasse von Wesen. Die Recken sind ohne Unterschied: kühn, frech, vermessen, bald (die drei letzten Ausdrücke im Mhd. mit „kühn" synonym) löblich, lobesam, auserkoren, auserwählt, wohlgeboren, edel, „gemeit" (heiter, wohlgemut), — endlich: schnell, d. h. schnell entschlossen, energisch; die Herrscher sind: reich (d. h. herrlich, erhaben) oder mild (d. h. freigebig); die edlen Frauen: schön, minniglich, gemeit, wätlich. Auch die den Dingen beigelegten Epitheta halten sich in sehr engen Grenzen; sie bezeichnen ausschließlich die Farbe. Am häufigsten ist das Epitheton „licht": die Schilde, die Brünnen, die Helme und Helmfesseln, die Panzerringe, die Schwerter sind licht; licht sind häufig die Gewänder, sodann die Augen, die Gesichtsfarbe, die Wangen, licht ist endlich der Mond. Rot ist das Gold, rot sind die Funken, die Fingerringe — das Blut. Grün sind Wald, Gras, Klee, Edelsteine (in Waffen oder Kleider eingelegt), weiß die Hände und die Gewänder der Frauen. Hierauf beschränkt sich der Gebrauch der Epitheta. Außerdem, d. h. aus der augenblicklichen bestimmten Situation sich ergebend, werden nur selten noch körperliche Merkmale den Dingen beigelegt; fast ausschließlich „rot". Die Augen sind rot von Thränen, die Gesichtsfarbe rot infolge der Erregung, die Panzerringe, die Brünnen rot von Blut. An einigen Stellen ist von roten Sätteln und rotem Sammet die Rede. Das Wort „blau" kommt im Nibelungenliede gar nicht vor. Längere Beschreibungen von körperlichen Gegenständen sind selten; zumeist treten sie uns dann in der unepischen Weise, in einfacher Aufzählung der Dinge und ihrer Merkmale, ohne Umsetzung in Handlung entgegen. Ich gebe hier sämtliche Stellen der Dichtung an, in denen solche Beschreibungen vorkommen:

1. Strophe 72—75: Ausrüstung der Mannen Siegfrieds bei seiner Fahrt nach Worms.
2. Strophe 275: Vorbereitungen für den Putz der Frauen auf dem Wormser Hoffest.
3. Strophe 276—286: Aufzug und Aussehen Kriemhilds auf dem Feste.

4. Strophe 347—357: Kriemhild und ihre Frauen beschäftigen sich mit der Anfertigung der Gewänder, mit denen die zu Brunhild fahrenden Recken ausgestattet werden sollen — also ausnahmsweise das rechte epische Verfahren.
5. Strophe 384—387: Die Schilderung der Kleidung der auf Brunhilds Burg zureitenden burgundischen Recken.
6. Strophe 388: Beschreibung der Burg Brunhilds.
7. Strophe 408: Die Kleidung resp. Rüstung Brunhildens im Kampfspiel, sodann 416: die spezielle Beschreibung des Schildes, 418 und 419: des Gers, 425: des Steines, den Brunhild schleudert.
8. Die Strophen 531—536 enthalten die Beschreibung der edlen Frauen der Burgunden, die nach Worms zur Vermählungsfeier kommen.
9. In den Strophen 776—780 ist mehrfach von der reichen Kleidung Kriemhilds und ihrer Frauen, doch ohne eingehende Schilderung, die Rede.
10. Strophe 892—898: eingehende Schilderung der Kleidung und der Waffen Siegfrieds.
11. Strophe 979: Schilderung der Anfertignng des Sarges für Siegfried — in recht epischer Weise.
12. Strophe 1594: Beschreibung der Kleidung und des Auftretens der Frauen auf Burg Bechlarn. Fortsetzung davon Nr. 1601—1603.
13. Strophe 1721—1723: Beschreibung der Schwerter Hagens und Volkers.

Waffen und Kleider sind also fast die einzigen Gegenstände, die dem Dichter einer eingehenderen Beschreibung wert erscheinen, und mit Ausnahme von zwei Fällen haben wir überall Schilderung durch einfache trockene Aufzählung der Gegenstände und ihrer Merkmale. In der That läßt sich ein größerer Gegensatz von Armut und Reichtum, wie er nach der formalen Seite in der deutschen und in der griechischen Volksepik uns entgegentritt, kaum denken. Wenn nach Lessing auch Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie sind und der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Handlungen darstellen soll, so läßt sich doch nicht leugnen, daß gerade auf der Vorführung von körperlichen Gegenständen, wofern sie nur in der rechten Weise vorgeführt werden, der ganze sinnliche Reiz der dichterischen Sprache und Darstellung beruht, daß durch den bunten Wechsel, in dem die sinnlichen Gestalten vor unserer Phantasie auftauchen, die Handlung selbst erst das wahre Leben, die rechte Bewegung erhält. Und doch üben unser Nibelungenlied, unsere Gudrun, ja selbst das Bruchstück des alten Hildebrandliedes trotz aller Dürre und Schlichtheit der Form einen gewaltigen, einen

unwiderstehlichen Zauber aus, und sie erreichen diese Wirkung durch echt poetische Mittel. Nicht durch die Verbindung mit farbenprächtigen Bildern körperlicher Gestalten erhält im Nibelungenliede die Handlung ihren fesselnden Reiz, wohl aber durch ihre Verbindung mit tiefer Empfindung, mit edelster Innerlichkeit. Wie leicht wiegen die Motive, welche die Helden der Ilias zum Handeln, zum Kämpfen treiben gegen diejenigen, die bestimmend auf alles Handeln, alles Kämpfen der Personen des Nibelungenliedes wirken! Dort Ehebruch, verletzte Eitelkeit; hier Treue und Ehre — dort krasser Egoismus, hier Preisgabe aller Güter des Lebens für die Wahrung der höchsten Pflicht; dort blinde Hingabe an stürmischen Trieb, hier schwerster innerer Kampf vor dem Entschluß. So hoch die Ilias an formalem Wert über dem Nibelungenliede steht, so hoch steht an Geschlossenheit und Würde der Handlung das Nibelungenlied über der Ilias.

Und das bemerken wir noch zum Schluß: was an innerem Gehalt, an moralischen Prinzipien, an Motiven des Handelns, an großartiger Charakteristik das Nibelungenlied bietet, das ist uralt germanisch, das stammt noch aus dem siebenten Jahrhundert her, aus der Zeit, in der die Lieder entstanden, die in sechshundertjähriger mündlicher Tradition in allen anderen Beziehungen nach den wechselnden Forderungen der Zeit gewandelt, doch diesen inneren Kern treulich gewahrt haben, um ihn dann in das große nationale Epos, das auf ihrer Grundlage geschaffen wurde, wieder übergehen zu lassen. Daß dem so ist, lehrt uns ein vergleichender Blick, den wir auf das Hildebrandlied und das trotz seiner lateinischen Form doch urdeutsche Waltharilied werfen. Diese beiden Dichtungen einer früheren Zeit zeigen bis ins einzelne dieselben Grundsätze der handelnden Personen, dasselbe unentwegte und rücksichtslose Festhalten an dem, was Ehre und Treue gebieten, wie das Nibelungenlied. Was das formale Element anbetrifft, so weisen sich die Epitheta — die streng höfischen Epen desselben Zeitraums meiden sie ganz — wie die wenigen Bilder als volkstümlich aus und mögen auf altem Grunde ruhen; die Schilderungen von Putz und Kleidung sind dagegen als Eigentum der Überarbeiter des alten Sagenstoffes anzusehen, denn sie tragen deutlich den Stempel des Zeitgeschmackes, wie er in den gleichzeitigen oder bald darauf folgenden höfischen Epen auf schließlich ekelerregende Weise zu Tage tritt. Wenn nun aber Handlungen und Empfindungen als die eigentlichen Gegenstände des dichterischen Schaffens anzusehen sind, die Darstellung der körperlichen Dinge aber in der Dichtung nur als Nebenwerk gelten soll, so ergiebt sich für die Beurteilung des Nibelungenliedes im Vergleich mit Ilias und Odyssee ein leicht zu ziehender Schluß.

# Siebzehntes Kapitel.

Es wird gelesen bis zu dem Abschnitte: Überall, wo es daher auf das Täuschende ...

Die drei zunächst auf das sechzehnte folgenden Kapitel führen uns nicht eigentlich einen Schritt weiter. Sowie die jenem Kapitel vorausgehenden Abschnitte vereinzelten Lichtfünkchen glichen, die schon von weitem her von dem Centralfeuer aus uns entgegengeworfen wurden und uns den Weg zu demselben gleichzeitig anzeigten und matt erhellten, so wandeln wir, uns jetzt allmählich wieder von demselben entfernend, immer noch lange Zeit im Bereiche seines Lichtscheines.

Schon bei den Erörterungen des vorigen Kapitels war darauf hingewiesen worden, daß der Dichter durch die ihm zu Gebote stehenden sprachlichen Mittel allerdings in den Stand gesetzt ist, einen körperlichen Gegenstand in allen seinen einzelnen Teilen und Merkmalen vorzuführen, daß er es aber nie erreichen kann, uns durch dieselben ein Bild von nur annähernd so deutlicher Ausprägung zu geben, wie der bildende Künstler es kann, und daß er deswegen im Interesse seiner Kunst es unterlassen muß zu versuchen, Wirkungen zu erreichen, welche die Schranken seiner Kunst ihm zu erreichen nun einmal nicht gestatten. Wenn er gleichwohl solche Versuche anstellt, so entzieht oder verkümmert er mindestens uns und sich selbst das, was seine Kunst und deren Erfordernisse ihm gerade darzustellen gebieten, die Handlungen und die Empfindungen. Die Verkennung dieser Schranken der Poesie und die Verkennung der eigentlichen Machtsphäre derselben hat seit dem Emporkommen der ersten schlesischen Schule in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts bis zur Zeit von Lessings Auftreten, fast anderthalb Jahrhunderte hindurch, die ärgsten Mißbräuche in der poetischen Produktion großgezogen und nicht nur in der epischen Dichtung der Beschreibung, und zwar der unechten, unepischen Beschreibung auf Kosten der Handlung den weitesten Spielraum eingeräumt, sondern als eigenen Zweig der Poesie das „beschreibende Gedicht" geschaffen, dem als alleinige Aufgabe die Beschreibung körperlicher Dinge und Verhältnisse zugewiesen wurde. Zwei der bekanntesten und weiland berühmtesten beschreibenden Gedichte unserer Litteratur jenes Zeitraumes sind: Opitz' „Vesuvius" und Hallers „Alpen". Der Begründer der ersten schlesischen Schule führte diese neue Species in unsere Litteratur ein und verschaffte durch seine unbedingte Autorität derselben und mit ihr einer der gröbsten Geschmacksfälschungen auf lange Zeit hin Anerkennung und Beliebtheit. Übrigens repräsentiert, bei allem sonstigen poetischen Unwert, doch der „Vesuvius" im Prinzip noch eine geringere Verirrung

als die „Alpen", weil dort doch wenigstens lebendige Kraft als Ursache und die drastischsten Lebensäußerungen als Wirkung derselben vorgeführt werden, wodurch gewissermaßen ein Surrogat für Handlung als lebensvolle Bethätigung des menschlichen Willens beschafft ist, während Hallers „Alpen" nichts als ein poetisches Lehrbuch der Botanik, der Alpenflora sind, also der freien Bewegung beraubte Naturwesen ihren einzelnen Merkmalen nach durch einfache Aufzählung derselben unserer Betrachtung darbieten. Man lese die in unserem 17. Kapitel von Lessing angeführte Probe aus diesem Werke mit der gespanntesten Aufmerksamkeit durch, lieber gleich zweimal hinter einander, und versuche dann sich nach dem Gelesenen eine Vorstellung von den beschriebenen Alpenblumen zu machen; wer sie nicht schon vorher kennt, wird nach dem Lesen der Beschreibung ebenso wenig sagen können, daß er sie kennt; es bleiben uns lediglich Einzelvorstellungen zurück, die wir allenfalls, wenn wir uns die Mühe machen wollen, eine Zeit lang im Gedächtnisse festhalten können, aus denen aber nimmermehr ein richtiges, wirkliches, einheitliches Bild sich gestalten wird. Zu der Zeit, in welcher derartige Dichtungen von dem herrschenden Geschmack getragen wurden, betrog man sich selbst, wenn man behauptete, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde". Durchaus treffend bezeichnet Lessing als die Basis dieses Selbstbetruges „die fremden Zierraten, die Erhöhung über das vegetative Leben, die Entwickelung der inneren Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur als Schale dient". Es läßt sich in der That nicht leugnen, daß die Hallerschen Verse etwas Bestechendes, etwas in unsere Sinne sich Einschmeichelndes haben, etwas Wiegendes, Wogendes, was ein weichliches, rührsames Gemüt schon in träumerische Schaukelbewegung versetzen kann. Diese Poesie mochte wohl als der Gipfelpunkt des poetischen Vermögens einer Zeit und einer Gesellschaft erscheinen, die geneigt war, den Schein für die Sache selbst zu nehmen, die sich dessen gar nicht bewußt wurde, daß sie mit der anmutenden Form sich begnügte, ohne darauf zu achten, daß dieselbe keinen eigentlichen Inhalt in sich schloß. Die Namen der Edelsteine Smaragd, Diamant, Amethyst zaubern einem die zartesten und zugleich glänzendsten Farbenspiele vor; dazu gesellen sich helles Gold, zarter Schnee, matter Purpur, um unserer Phantasie alles vorzuführen, was von edelstem Farbenreiz in unserer Vorstellung nur vorhanden ist, und das alles verweben wir mit Blättern, Ranken, Stengeln, Blüten und gestalten daraus ein buntes Pflanzenchaos, das unruhig hin- und herwogt, ohne irgend welche bestimmten, abgegrenzten Formen zu zeigen. Heide, Bach und Fels nur geben dem Gemenge eine gewisse feste Unterlage, damit alles nicht gar zu toll durcheinander wirbelt. Das Hineinziehen von Bezeichnungen, die der Tier- oder Menschenwelt angehören und deren

Übertragung auf die vorgeführten Pflanzen — das hohe Haupt, der Chor der Pöbelkräuter, das Blumenvolk, der Bruder, Schnabel, Vogel — rückt dann phantastisch die beschriebenen niederen organischen Gebilde in die höheren und höchsten Sphären der organischen Welt und führt so endlich in einer mystisch-ahnungsvollen Sentenz hinauf in das Gebiet des Übersinnlichen, zur „schöneren Seele“.

Einem Manne von der Verstandesschärfe Lessings mußte solch eitles Spiel mit unklaren Vorstellungen im höchsten Grade widerwärtig sein. Er wollte als moralisch und geistig gesunder Mensch Klarheit im Denken, Empfinden und Handeln; und wirklich führt ein solches Sichgenügenlassen an dunkler, gestaltloser Anmut notwendig zur Verweichlichung und Entnervung. Daß Frische und Klarheit wieder in unsere Poesie hineingekommen, daß die Phantasie wieder unter die zügelnde Herrschaft des Verstandes gestellt ist und nicht nur die Poesie selbst, sondern unser ganzes geistiges Schaffen immer mehr zu reiner Höhe emporgestiegen ist, verdanken wir zum großen Teile Lessing und seiner säubernden, klärenden Kritik.

## Achtzehntes Kapitel.

Es wird erst von dem Abschnitte an gelesen: „Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen.“

Dem Beispiele der unechten poetischen Schilderung, das wir in der Stelle aus Hallers „Alpen“ im 17. Kapitel kennen gelernt haben, schließen wir nunmehr die früher schon erwähnte umfangreichste und großartigste echte poetische Schilderung aus dem Homer, die Beschreibung des Schildes des Achilles an. In mehr als hundert Versen führt uns der Dichter diesen Schild vor und macht uns nicht nur mit seinem Material und seiner Form, sondern vor allem mit den seine weite Fläche füllenden fast unzählbaren Figuren so genau bekannt, daß man wirklich auf Grund der Homerischen Darstellung in neuerer Zeit Nachbildungen des Schildes hat anfertigen können. Auch diese gewaltige Masse des Nebeneinander hat die hohe Kunst des Dichters in ein zeitliches Nacheinander umgewandelt. Statt des Seins haben wir auch hier ein Werden; und wie das Sein ein so vielgestaltiges ist, ist auch das Werden hier mit einer Fülle von Aktion ausgestattet, wie wir sie in keinem analogen Beispiele der Homerischen Epen wieder vorfinden. Der ganze Apparat schon der vorbereitenden Handlung ist ein großartiger. Wenn wir vorhin die Bemerkung wagten, daß größere Schilderungen körperlicher Gegenstände bei Homer dann vornehmlich sich einstellen, wenn zwei bedeutsame Handlungen aufeinander folgen, so daß diese Schilderung dazwischen geschoben wird, damit durch eine Unterbrechung des stetigen

Vordringens der Ereignisse, durch Vorführung von Gegenständen, die keine Erregung des Gemütes veranlassen, der angestrengten Thätigkeit der dem Dichter nacharbeitenden Phantasie des Lesers oder Hörers ein Ausruhen, ein Abspannen gewährt werde, eine Pause, während welcher sie zu neuer Kraftentfaltung sich sammeln kann, so findet das auf diese Schilderung die vollkommenste Anwendung. Tritt doch gerade hier die entscheidendste Wendung in der ganzen Dichtung ein.

Patroklus ist gefallen; was die vielfachen Leiden des Griechenheeres, was die das ganze Unternehmen aufs Spiel setzenden verhängnisvollen Ereignisse nicht vermocht haben, die verletzte Eitelkeit des Peliden zu überwinden und ihn zu bestimmen, durch seine Beteiligung am Kampfe den gesunkenen Mut der Landsleute neu zu beleben, den wachsenden Übermut der Troer zu dämpfen, das hat der Fall des Freundes bewirkt. Achill will furchtbare Rache üben, aber seine Rüstung, die Patroklus getragen, ist als Trophäe den Gegnern zugefallen. Die göttliche Mutter bringt durch ihre Bitten den Gott der Schmiedekunst dahin, für den Sohn neue Waffen zu fertigen. Ein Gott verfertigt die Waffen auf die Bitte einer Göttin für den strahlendsten Helden, der mit diesen Waffen angethan, dem Freunde die furchtbarsten Totenopfer darbringen, die Troer ihres edelsten Kämpfers, ihres Hortes, ihrer Hoffnung berauben, die gesamte Lage der Dinge in ihr Gegenteil verkehren soll. Das ist der Superlativ der Superlative! Unsere Aufmerksamkeit ist somit den Waffen im höchsten Grade zugewendet; diese Waffen, mit denen so großes vollführt werden soll, die einen so erlauchten Ursprung haben, sie sind gewiß unseres Interesses würdiger als irgend einer der zahlreichen Gegenstände, die die wechselnde Handlung des Gedichtes in wechselnden Bildern uns bisher vor das Auge geführt hat. Diese Waffen werden, so müssen wir erwarten, uns auch auf eine Weise geschildert werden, welche ihr Übergewicht, ihre alles überragende Bedeutung glänzend hervorhebt.

Und nun sehen wir den kunstfertigen Werkmeister sich an die Arbeit begeben; er ergreift seine Geräte, und in göttlicher Schnelle erstehen die herrlichen Waffen. Den Schild aber, der auf breiter Fläche den geeignetsten Raum für die Aufnahme reichen bildnerischen Schmuckes darbietet, hat Hephaistos für die volle Entfaltung seiner künstlerischen Thätigkeit sich ersehen, und hier „schwellen die Bilder vor unseren Augen, eines nach dem andern, unter seinen feineren Schlägen aus dem Erze hervor" — ein Wunderwerk der Erzplastik. Das neunzehnte Kapitel, das wir, getreu unserm Grundsatze, alles rein Archäologische nicht in den Kreis unserer Erörterungen hineinzuziehen, übergehen werden, enthält nähere Angaben über die auf dem Schilde dargestellten

Gegenstände und ihre Anordnung auf der Schildfläche. Die Ansichten Lessings darüber haben durch die neueren Untersuchungen der Archäologen und Philologen ihre Bestätigung, wenigstens der Hauptsache nach, erhalten; im einzelnen wird immer noch viel hin und her gestritten. Für uns kommt es in diesem Zusammenhange lediglich darauf an, zu konstatieren, daß auch bei dieser längsten Beschreibung eines körperlichen Gegenstandes in der Homerischen Dichtung das epische Prinzip, keine Schilderung durch Aufzählung der einzelnen neben einander im Raume befindlichen Teile oder Merkmale zu geben, sondern den in Rede stehenden Gegenstand allmählich entstehen zu lassen, eingehalten worden ist. Dieses echt dichterische Verfahren des griechischen Epikers tritt seinem vollen Werte nach uns noch deutlicher entgegen, wenn wir es mit dem des römischen Rivalen, mit Vergils Verfahren vergleichen, der, wie so viele andere, auch diesen Stoff seinem großen Vorbilde abgeborgt hat, ohne jedoch zugleich ihm seine Kunst in der Art der Darstellung abzuborgen, für die das Verständnis ihm jedenfalls nicht aufgegangen war. Wie Achill seinen Schild aus den Händen des Gottes erhält, so auch Aeneas; wie die Vermittlerin dort Thetis, ist es hier Venus; wie wir bei Homer in die Werkstatt des Gottes geführt werden, so auch bei Vergil. Damit aber hat die Übereinstimmung ihr Ende erreicht, und in allem, worin die Darstellung der beiden Dichter auseinandergeht, sehen wir Homer erst recht seine Meisterschaft beweisen, Vergil dagegen auf immer schlimmere Abwege geraten. Wir heben drei Punkte zur Vergleichung hervor: 1. den durch die Ereignisse der Dichtung gebotenen äußeren Anlaß für die Beschaffung der Waffen; 2. die von dem Gotte auf dem Schilde dargestellten Gegenstände; 3. die Art der Schilderung dieser Gegenstände durch den Dichter.

1. Achill hat seine Waffen eingebüßt; er muß, da er nun an dem Kampfe wieder teilnehmen will, neue Waffen haben, und er muß sie alsobald haben, da der glühende Rachetrieb ihm ein längeres Säumen unerträglich macht. So muß denn übernatürliche, muß göttliche Hilfe eintreten, damit diesen Zwecken genügt werde. — Aeneas hat seine Rüstung, seine Waffen nicht verloren; er besitzt sie noch und besitzt sie in gutem Zustande. Die Motivierung der Beschaffung neuer Waffen, die kein Geringerer als Vulkan selber anfertigen soll, besteht ausschließlich darin, daß die dem Aeneas bevorstehenden gewaltigeren Kämpfe mit vollkommneren, herrlicheren Waffen durchgekämpft werden sollen. Nicht sowohl die objektiven Erfordernisse der Dichtung, als vielmehr die subjektiven Erfordernisse des Dichters machen die neuen Waffen nötig, und hiermit kommen wir zu Punkt 2. Der für Achill bestimmte Schild wird von dem Gotte mit Darstellungen geschmückt, welche uns die verständlichsten

und zugleich wichtigsten Vorgänge in Krieg und Frieden, ein gutes Stück nationalen Lebens vor Augen führen, und leistet somit für sich einen Teil der allgemeinen Aufgabe des großen volkstümlichen Epos, uns mit dem Kulturleben eines bestimmten Volkes innerhalb einer bestimmten Periode seiner Entwickelung vertraut zu machen. Der von Vulkan für Aeneas gearbeitete und verzierte Schild greift in seinen Darstellungen über die in der Dichtung festgehaltene Zeit und ihre Existenzverhältnisse weit hinaus und zeigt Dinge und Vorgänge, die dem Aeneas und allen Personen der Dichtung absolut unverständlich sein mußten und selbst dem zeitgenössischen Publikum des Dichters nur durch dessen Erklärung und Deutung verständlich gemacht werden konnten. Sie stehen also ganz außerhalb des Bodens der Dichtung, „ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen". Der Dichter empfand, will Lessing jedenfalls damit sagen, die Besorgnis, daß sein Werk selber mit seinen Personen und Handlungen den Leser nicht genügend fesseln möchte; deswegen suchte er sein Interesse dadurch zu beleben, daß er den nationalen Stolz, den Patriotismus des Römers durch den Hinweis auf besondere Glanzpunkte seiner Geschichte in Kontribution setzte, woraus dann eben, wie vorhin bemerkt, hervorgehen würde, daß das persönliche Bedürfnis des Dichters weit mehr als die Zwecke der Dichtung selber zu der ganzen Einflechtung der göttlichen Waffenverfertigung geführt hat. Daß aber ein jedes Hervortreten des Dichters mit seiner Persönlichkeit, ein jedes Verspüren des Ichs des Dichters in der epischen Gattung vom Übel ist, liegt in dem objektiven Charakter derselben begründet. Mit dem schlecht motivierten äußeren Anlaß, mit dem Fehlgreifen in der Wahl der darzustellenden Gegenstände verbindet sich nun noch 3. die mangelhafte Art der Schilderung selbst. Bei Homer sehen wir den Schild samt allen seinen Zieraten entstehen; bei Vergil erblicken wir den fertigen Schild, wie einen Ausstellungsgegenstand in eine für das bequeme Anschauen angemessene Lage, in die richtige Beleuchtung gerückt, und nachdem wir vor demselben Platz genommen, tritt der gefällige Dichter mit einer Verbeugung heran und beginnt uns die Bilder in aller Behaglichkeit und Umständlichkeit eines nach dem andern zu erklären, wie der Meßner in einem katholischen Dome uns die Reliquien oder sonstigen Raritäten in sanftem Redefluß, doch ohne merkbare Interpunktion „erklärt".

So erweist sich also die ganze Schildaffaire bei Vergil als mit den Haaren herbeigezogen; bei der Beschreibung des Schildes sehen wir ihn Zwecke verfolgen, die der Dichtung selber ganz fern stehen, und in der Art der Beschreibung schlägt er mit dem Nebeneinander einen dem Dichter untersagten Weg ein.

## Das neunzehnte Kapitel

wird aus dem oben bereits erwähnten Grunde nicht gelesen.

## Zwanzigstes, einundzwanzigstes und zweiundzwanzigstes Kapitel.

Große Abschnitte dieser drei Kapitel werden bei der Lektüre übersprungen. Von dem 20. Kapitel wird nur der Anfang gelesen, bis zum Abschnitt: „Schon ein Constantinus Manasses . . .". Von dem einundzwanzigsten Kapitel wird wieder nur der Anfang gelesen bis: „Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia . . .". Von dem zweiundzwanzigsten Kapitel wird die erste Hälfte gelesen, bis zu dem Abschnitte: „Homer ward vor alters unstreitig fleißiger gelesen als jetzt . . .". Für diese enge Auswahl sind für mich drei Gesichtspunkte bestimmend gewesen: Die sittliche Verfänglichkeit der Mehrzahl der Zitate, das für den vorliegenden Zweck zu große, nur verwirrend wirkende Detail, das Belästigende und Aufhaltende der bei der Lektüre notwendigen zahlreichen Erklärungen litterarischer und kunstgeschichtlicher Art.

Nicht nur körperliche Gegenstände überhaupt darzustellen, ist die Aufgabe der bildenden Kunst; sie soll körperlich schöne Gegenstände darstellen. Körperliche Gegenstände, soweit die vom Dichter dargestellten Handlungen und Empfindungen zu ihrer Belebung oder zum klareren Verständnis ihrer bedürfen, entweder durch ein charakteristisches Merkmal oder, in seltenen Fällen, durch Umwandlung der Schilderung in Erzählung in eingehenderer Weise vorzuführen, haben wir als eine die Hauptzwecke unterstützende Nebenaufgabe der Poesie kennen gelernt. Inwiefern für den Dichter unter Umständen das Bedürfnis vorliegen kann, die von ihm andeutungsweise dargestellten körperlichen Gegenstände als schöne von dem Leser oder Hörer aufgefaßt und empfunden wissen zu wollen, wird bei der weiteren Besprechung des Inhalts der vorliegenden drei Kapitel Gegenstand der Erörterung werden. Zunächst legen wir uns hier die Frage vor: Besitzt der Dichter in seinem Material, der Sprache, die Mittel, sinnliche Schönheit, die Schönheit körperlicher Gegenstände uns wirklich vor Augen zu führen? Die diesen Abschnitt unserer Untersuchungen einleitenden Worte Lessings: „Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlich schönen Gegenständen um so viel mehr" geben uns eine zutreffende Antwort auf diese Frage. Der Dichter kann körperliche Gegenstände ihren einzelnen Teilen und Eigenschaften nach durch einfache Aufzählung derselben darstellen, aber er darf es nicht, weil er mit seinen Mitteln

nicht im stande ist, vollkommen deutliche Bilder körperlicher Verhältnisse in uns zu erwecken, und alles Unzulängliche in der Kunst, die uns je in ihrem Reiche des Scheines Vollkommenes anstatt des Unvollkommenen in der wirklichen Welt bieten soll, nur Unlust erweckt, keine ästhetische Befriedigung, keinen Genuß gewähren kann. Inwiefern nun aber gelten diese Gesichtspunkte, die für die dichterische Darstellung des Körperlichen überhaupt maßgebend sind, für die Darstellung des körperlich Schönen in der Dichtung in besonders hohem Grade? „Körperliche Schönheit, sagt Lessing, entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfacher Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen, und da die Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen." Alle Schönheit beruht auf Harmonie, auf Einstimmung der einzelnen die Einheit bildenden Teile. Nicht nur müssen diese Teile alle vorhanden sein, nicht nur darf kein fremder Bestandteil sich unter sie mischen; die Teile müssen auch alle in richtigem Verhältnisse zu einander stehen, und dieses richtige Verhältnis muß leicht, muß mühelos erkannt werden können. Bei dem körperlich schönen Gegenstande kann dieses leichte und mühelose Erkennen des richtigen Verhältnisses der einzelnen Teile zu einander nur mittels des Auges geschehen, weil dieses allein alles nach allen seinen Merkmalen, nach rasch erfolgendem sammelnden Überblick, in einem Momente zusammen erfassen kann. Zu dieser Wirkung des gleichzeitigen Übersehens aller Teile eines oder gar mehrerer, vieler Gegenstände kann die größte Deutlichkeit und Präzision des Ausdrucks in der Dichtung niemals führen. Kann, wie wir gesehen haben, durch die Mittel der Sprache überhaupt von einem körperlichen Gegenstand keine absolut klare Vorstellung erzielt werden, indem die einzelnen beschriebenen Teile sich nur äußerst schwer in der Phantasie zu einem Gesamtbilde verknüpfen lassen, so läßt sich ein klares Bild körperlicher Schönheit durch diese Mittel ganz und gar nicht gewinnen, da eben dieses Gesamtbild mit eins, in schon vollendetem Verhältnis aller seiner Teile vor unserem Blicke erscheinen müßte, wenn wir die Schönheit desselben empfinden sollten, der Dichter aber mit seinem schleppenden, umständlichen Nacheinander alles auseinanderzieht, was nur durch sein gleichzeitiges Beisammensein wirksam wird. Die schöne Form jedes einzelnen Teiles eines körperlichen Gegenstandes bedingt noch keineswegs die Schönheit des Ganzen; sie müssen nach Größe und Lage vollständig zu einander passen, die kleinste Abweichung von der richtigen Stellung der Teile zu einander, das kleinste Mißverhältnis in den Proportionen stört die Schönheit oder hebt sie auf. Mag die Nase noch so edel geformt,

noch so fein geschnitten sein, steht sie nicht in dem richtigen Längenverhältnis zu Stirn und Kinn, ist sie zu lang oder zu kurz, so ist es um das Ebenmaß und damit um die Schönheit des ganzen Gesichtes geschehen; mögen die Augen nach Farbe, Glanz, Größe an Vollendung ihresgleichen suchen, sind sie zu nahe an die Nase herangerückt, springen sie zu stark hervor, liegen sie zu tief in ihren Höhlen, so verunstalten sie das in allen seinen übrigen Teilen den Forderungen der Schönheit entsprechende Antlitz, anstatt der ihnen zukommenden Bedeutung nach demselben erst das Gepräge wahrer lebensvoller Schönheit zu verleihen. Dieses Zusammenwirken der einzelnen schönen Teile zum schönen Ganzen durch ihre harmonischen Verhältnisse kann keine Kunst des Dichters uns zur Anschauung bringen, und da darauf allein die körperliche Schönheit beruht, so kann der Dichter uns durch seine eingehendsten Schilderungen keine Bilder derselben zeichnen. Diese Unfähigkeit des Dichters, mit dem bildenden Künstler auf dem Gebiete der körperlichen Schönheit durch direkte Darstellung derselben zu wetteifern, findet in dem Homerischen Epos ihren Ausdruck in dem gänzlichen Fehlen eines Versuches, körperlich schöne Gegenstände als solche durch umständliche Hervorhebung einzelner körperlicher Merkmale anschaulich zu machen. Ja, während Homer sonst körperliche Gegenstände durch ein sie nach der Seite ihrer sinnlichen Erscheinung kennzeichnendes Attribut für unsere Phantasie zu beleben sucht, braucht er bei körperlichen Gegenständen, die er als schön bezeichnen will, eben dieses unserer Anschauung gar nichts bestimmtes, einzelnes bietende Beiwort „schön“. Nireus wird als Schönster der Griechen uns nicht durch eine Schilderung seiner Gestalt, sondern mit den Worten dargestellt: ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθεν, und unzählige Male wird καλός Personen sowohl wie Dingen als Beiwort gegeben. Häufig auch braucht Homer, um die Schönheit von Personen zu bezeichnen, die Ausdrücke: θεοείκελος, εἶδος ἄριστος, θεοειδής, Ausdrücke, die ebenfalls keine bestimmten körperlichen Merkmale angeben; ausgeführter, der höchsten Schönheit entsprechend, heißt es von Helena: αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν, doch ein einzelnes sinnliches Attribut ist auch damit nicht gegeben. Gleichwohl ist keine irgend einer Kunst durch ihre Darstellungsmittel gezogene Schranke häufiger verkannt oder mißachtet worden als diese, nicht nur in der vorlessingschen Zeit; von unseren Klassikern ist es namentlich Wieland, der, obschon mit den Lessingschen Vorschriften sehr wohl bekannt und ihre Giltigkeit ausdrücklich anerkennend, dennoch in seiner vollendetsten Dichtung, dem Oberon, ungescheut die Schönheit seiner Rezien, Almansarissen u. s. w. in zergliederndster Weise preist. Goethe ist auch hierin Muster, unter den Neueren namentlich Freytag und Heyse.

Der Dichter ist also nicht im stande, durch Hervorhebung einzelner oder Aufzählung aller Teile eines körperlich schönen Gegenstandes ein wirkliches Bild desselben vor unserer Phantasie erscheinen zu lassen. Soll er nun überhaupt darauf verzichten, in seinen Schöpfungen schöne Körperlichkeit als solche in Wirkung zu setzen? Wenn wir zumal unsere neuere Epik, unsere Roman- und Novellen-Litteratur durchmustern, so dürften wir wohl kaum einer Dichtung begegnen, in der nicht körperliche Reize auf Handlungen wie Empfindungen den größten Einfluß übten. Es muß also der den Aufgaben und den Mitteln seiner Kunst in gleicher Weise Rechnung tragende Dichter sich andere, angemessenere Hilfsquellen erschließen, um jene Wirkung zu erzielen. Ein solches Mittel, in der Phantasie des Lesers Bilder körperlicher Schönheit hervorzuzaubern, ein des Dichters und seines Publikums durchaus würdiges Mittel, weil es einerseits die vollste Wirkung hervorbringt und andererseits dem geistigen Charakter der Poesie entsprechend auf dem Wege geistiger Bethätigung seine Erfolge erzielt, nennt uns Lessing in dem 21. Kapitel, und wieder ist es Homer, der durch seinen Vorgang, durch seine Verwendung dieses Mittels dem epischen Dichter die Bahn vorgezeichnet hat. Die ganze Handlung der Ilias beruht im letzten Grunde auf den wunderbaren Wirkungen der Schönheit der Helena. Homer empfand darum die Notwendigkeit, eine Vorstellung von dieser Schönheit in seinem Publikum zu erwecken. Um uns in die Seele der handelnden Personen versetzen, ihre Empfindungen und Handlungen würdigen zu können, müssen wir doch vor allem die Motive zu den letzteren kennen lernen; wenn nun diese in den durch den Anblick körperlicher Schönheit bewirkten Reizungen bestehen, muß etwas von diesen Reizungen sich in uns selber fühlbar machen, muß die schöne Gestalt, von der sie ausgehen, für uns selber erstehen, muß sie vor unserem geistigen Auge erscheinen. Wie fängt es Homer an, uns etwas von dem verspüren zu lassen, was bei dem Anblick der Helena die Personen der Dichtung empfinden mußten, um so zu handeln, wie sie handelten? — Im dritten Buche der Ilias tritt Helena in die Versammlung der Ältesten der Troer. Der Anblick der herrlichen Gestalt entlockt einem von ihnen die Worte: „Nicht wundern darf es uns, daß Troer und Achäer um eines solchen Weibes willen lange Zeit hindurch Leiden erdulden; gar sehr gleicht sie von Antlitz den unsterblichen Göttinnen.“ Hätte der Dichter an dieser Stelle uns Helena von Kopf bis zu Fuß geschildert, so wäre nur Unwille in uns rege geworden über unsere Unfähigkeit, das, was nach den Worten des Dichters so über die Maßen schön sein sollte, auch wirklich als so schön zu erschauen, während jetzt, wo der Dichter uns keinen einzigen Zug zu einem Bilde liefert, die vollkommenste Vorstellung dieser göttlichen

Schönheit in uns erweckt wird. Wie schön muß diese Helena gewesen sein, rufen wir unwillkürlich, wenn ihr Anblick Greise so zu begeistern vermag, daß sie es begreiflich finden, daß um sie zwei ganze Völker langjähriges schweres Mißgeschick auf sich zu nehmen gewillt sind! Daß ein jugendfrisches Mannesgemüt bei dem Anblick hoher weiblicher Reize in Wallung gerät, das finden wir natürlich; daß aber bejahrte Männer, noch dazu von schwerer Sorge um Vaterland, um Haus und Herd in Anspruch genommen, durch diese Reize, welche doch gerade diese Sorge heraufbeschworen haben, sich aus der ihnen angemessenen Würde und ernsten Haltung herauslocken lassen, das wird uns nur durch die Vorstellung einer über alles gewöhnliche Maß weit hinausreichenden Schönheit begreiflich, und weil es uns nur durch diese Vorstellung begreiflich werden kann, so fordern wir diese Vorstellung uns selber ab: unvermerkt beginnt, dieser unserer Forderung gehorsam, unsere Phantasie aus dem Schönsten, was uns je vor das leibliche Auge getreten und als Erinnerungsbild noch in uns lebt, ein neues Gebilde zu schaffen, voll unendlichen Liebreizes, vom herrlichsten Schimmer der Jugend und Anmut übergossen. Gerade weil unsere Phantasie frei und ungebunden an ihrem Schatz von aufgesammeltem Vorrat arbeiten kann, weil ihr in diesen Augenblicken lebhaftester Thätigkeit nichts von außen her aufdringlich aufgenötigt wird, nichts, was sie in ihr im Entstehen begriffenes Bild aufzunehmen gezwungen werden soll, weil nichts ihr rastlos stilles Schaffen hemmt und unterbricht, geht sie in der Erschaffung des Vollkommenen bis an die äußerste Grenze ihres Könnens vor. So entsteht in jedem Leser oder Hörer infolge der Schilderung dieser Wirkung, welche die Schönheit der Helena auf die troischen Greise ausübt, das Bild vollendeter weiblicher Schönheit, das gerade er auf Grund persönlicher früherer Anschauung und Erfahrung als das vollkommenste sich vorstellen kann — sein Ideal; er selber hat aus seinem eigenen Besitz das Material dazu geliefert, hat das dazu hergegeben, was sein Geschmack, seine Vorliebe ausgewählt hat, und so muß denn auch das, was seine Phantasie daraus gebildet, alles das auf das vollkommenste enthalten, was ihm zusagt und ihn erfreut. Daß auf diese Weise ebenso viele an Gestalt verschiedene Helenen entstehen werden, als Homer überhaupt Leser finden wird, liegt auf der Hand; einem jeden aber ist seine Helena der Inbegriff weiblicher Schönheit, und wodurch hätte der Dichter einen höheren Triumph feiern können, als durch diese Befruchtung der Phantasie ungezählter Tausende! — Welches also ist dieses Mittel, das der Dichter an die Stelle der Schilderung schöner körperlicher Gegenstände nach ihren einzelnen Teilen und Merkmalen setzen soll? Es ist die Schilderung der Wirkung, welche die Schönheit auf Personen der Dich-

tung ausübt. Was der Dichter diese sehen läßt und was durch seine Erscheinung eine große Wirkung auf diese ausübt, das glauben auch wir zu sehen, weil wir es sehen zu müssen glauben, um die Wirkung zu begreifen. Zu diesem moralischen Zwange regt uns der Dichter an, und diesem moralischen Zwange entspringen die Bilder vollkommenster Schönheit, die unsere eigene Phantasie in Entfaltung eigenster Schaffenslust und Schaffenskraft produziert.

So schafft der Dichter das Schöne, und wer möchte leugnen, daß er bei solcher Art des Schaffens nicht auch auf diesem Gebiete mit dem Maler rivalisieren könnte? Aus der Empfindung heraus auf die Vorstellungskraft wirkend schafft er Bilder vollendeter körperlicher Schönheit. Freilich bleiben diese Bilder nicht wie die, welche der Maler schafft; sie haben ja nur subjektive Existenz, nicht objektive, wie die Gestalten, die wir mit leiblichem Auge auf dem Gemälde sehen und die wir in jedem Momente mit vollster Schärfe uns wieder vorführen können. Durch den flüchtigen Eindruck erzeugt, schwinden sie alsbald wieder, so wie ein neuer Eindruck durch die wechselnde Scenerie der Dichtung in uns hervorgerufen wird; das Bild, das wir flüchtig geschaut oder eigentlich zu schauen geglaubt haben, ist nur auf einen Augenblick an uns vorübergeschwebt und kehrt so vielleicht nie wieder; lesen wir nach Monaten, nach Jahren dieselbe Stelle der Dichtung wieder, so schaffen wir uns bei demselben Eindruck doch höchst wahrscheinlich ein wesentlich anderes Bild, da das wirkliche Leben in der Zwischenzeit uns mit anderen Gestalten, anderen Reizen, die sich unserer Phantasie zur Verarbeitung darbieten, bekannt gemacht hat; doch das ist für die Zwecke des Dichters und für die unseren gleichgiltig; was wir in jedem Falle schaffen, das hilft uns die Handlung verstehen und macht sie uns lebendig, und das ist Alles, was der Handlungen darstellende Dichter erreichen will und kann.

Wenn wir nun auch bei dieser Gelegenheit wieder den aus den Werken des Dichters schöpfenden Maler noch auf Augenblicke ins Auge fassen wollen, so sehen wir leicht, daß er von der mächtigen Wirkung des Dichters auf den Leser für seine speziellen Zwecke direkt nichts benutzen kann — indirekt gewiß, da die Anregung und der Antrieb zum selbständigen Erschaffen von Schönheitsideen für seine künstlerische Phantasie noch weit intensiver sein muß. Wenn er freilich dem unseligen Rate des Grafen Caylus folgend, was der Dichter in solchen Fällen von Realem bietet, direkt für sich ausbeuten wollte, so würde er sehr übel fahren. Was würde er aus jener Stelle der Ilias gestalten? Der Graf Caylus sagt es uns selber: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren

Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen . . ." Welch' widerwärtiger Anblick! Was schauten wir vorhin, der Anregung, die der Dichter uns gab, folgend, und was läßt der Maler, der, statt derselben Anregung zu folgen, dem Wortlaut der Dichterstelle nachmalt, uns sehen? Wir sahen ein vollendet schönes Weib; der Maler läßt uns die widerwärtigen Züge lüsterner Greise sehen, Helena selber sehen wir so gut wie gar nicht, statt ihres Antlitzes tritt uns ein weißer Schleier vor das Auge. Wenn, wie wir früher gezeigt, der Maler den Dichter überhaupt direkt fast gar nicht nachahmen darf, so darf er es gewiß am allerwenigsten da, wo es sich um die Darstellung schöner Körper handelt.

## Dreiundzwanzigstes und vierundzwanzigstes Kapitel.

Das Kehrbild der Schönheit ist die Häßlichkeit. Lessing hat der Frage der Darstellbarkeit des körperlich Häßlichen in der bildenden Kunst und in der Poesie drei Kapitel seines „Laokoon" gewidmet. Von diesen drei Kapiteln — dreiundzwanzig bis fünfundzwanzig — werden wir nur die beiden ersten in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, da das 25. Kapitel noch andere Untersuchungen mit hineinzieht, die unseren direkten Interessen fern stehen. Was zunächst die Fähigkeit, körperlich Häßliches darzustellen, betrifft, so ist es klar, daß sie dem bildenden Künstler, dem Bildhauer wie dem Maler, in vollem Umfange zuzusprechen ist. Genau ebenso wie er Schönes vermöge seiner Mittel darzustellen vermag, kann er auch Häßliches darstellen. Die Harmonie an sich wohlgestalteter Teile bildet das schöne Ganze; die Disharmonie an sich mißgestalteter Teile würde, als vollster Gegensatz zum Schönen, ein häßliches Ganzes bilden. Dadurch daß das Auge auf einmal alle die schönen Teile überblicken und ihr richtiges Verhältnis zu einander erfassen kann, wird von uns der volle Eindruck der Schönheit des Kunstwerkes der Plastik oder der Malerei gewonnen. Ebenso werden wir den vollen Eindruck der Häßlichkeit einer Schöpfung des Bildhauers oder Malers empfangen, indem wir alle die mißgestalteten Teile und ihr unharmonisches Verhältnis zu einander in der vollsten Wirkung gleichzeitigen Erscheinens uns vor das Auge stellen. — Doch ein Unterschied in der Erreichbarkeit der Wirkungen des körperlich Schönen und des körperlich Häßlichen läßt sich bei aller Anerkennung der Befähigung des bildenden Künstlers, sie beide unbedingt zu erreichen, nicht übersehen. Wenn Schönheit nur bei

dem vollständigen Vorhandensein der beiden dazu notwendigen Faktoren, der Wohlgestalt aller einzelnen Teile und ihres harmonischen Verhältnisses zu einander, bestehen kann, so kann Häßlichkeit schon bei dem Fehlen eines der beiden Faktoren stattfinden; ja schon das unvollständige Vorhandensein des ersten der Faktoren kann an sich zur Erreichung der Wirkung des Häßlichen genügen, weil begrifflich Schönheit Vollkommenheit, Häßlichkeit Unvollkommenheit ist, Vollkommenheit aber die Totalität ihrer Existenzbedingungen zur Voraussetzung hat, Unvollkommenheit dagegen schon durch partielle Negation dieser Bedingungen erreicht wird. Ein Mensch ist nicht nur dann häßlich, wenn erstens alle seine Gliedmaßen mißgestaltet sind und sie zweitens noch nach Lage und Größe von dem normalen Verhältnis zu einander abweichen, sondern schon teilweise Mißgestalt der Gliedmaßen oder Mangel an Harmonie der Gliedmaßen, mögen sie übrigens so wohlgestaltet sein wie sie wollen, reicht zur Häßlichkeit aus. — Was die Fähigkeit des Dichters, körperliche Häßlichkeit darzustellen, anlangt, so meint Lessing, sie sei in demselben Maße eine beschränkte, wie seine Fähigkeit, körperliche Schönheit darzustellen, und das ist unzweifelhaft richtig in dem Sinne, daß der Dichter durch die umständliche Aufzählung und Beschreibung aller Teile und Merkmale eines Körpers ebenso wenig im stande ist, in uns eine genaue Vorstellung von dem körperlich häßlichen Gegenstande, den er vor sich sieht, genau die Vorstellung, die er sich von demselben gebildet hat und die ihm vorschwebt, zu erwecken, wie er dies bei körperlich schönen Gegenständen vermag. Wenn es jedoch in den meisten Fällen für die besonderen Zwecke des Dichters genügen dürfte, nicht gerade die Bilder, die er sieht, sondern überhaupt nur eben Bilder körperlicher Schönheit oder körperlicher Häßlichkeit vor der Phantasie des Lesers oder Hörers erstehen zu lassen, so läßt sich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Dichter durch seine sprachlichen Mittel auf dem Wege wirklicher einfacher Beschreibung körperlicher Verhältnisse weit leichter körperliche Häßlichkeit als körperliche Schönheit zeichnen, weit leichter eine Vorstellung von einem häßlichen als von einem schönen Körper in uns erzeugen kann, und daß daher, wenn der Dichter, der sich seiner Mittel und ihrer Wirkung bewußt ist, von dem unmöglichen Vorhaben absteht, durch Aufzählung und Beschreibung der Teile uns ein Bild körperlicher Schönheit liefern zu wollen, er nicht darauf zu verzichten braucht, durch Beschreibung uns körperliche Häßlichkeit zu malen — weil, wie wir oben bei der Betrachtung der Fähigkeit des bildenden Künstlers, körperliche Häßlichkeit darzustellen, nachgewiesen haben, wir, um einen Körper als schön uns vorzustellen, alle schönen Teile vor uns sehen müssen, wir dagegen, um die Häßlichkeit eines Körpers uns deutlich zu machen, nur wenige häßliche Teile vor uns zu sehen

brauchen; zur Vorstellung der Vollkommenheit gehört eben Alles, zur Vorstellung der Unvollkommenheit gehört nur Einzelnes.

Wenn z. B. der Dichter von den goldenen Locken und der schöngewölbten Stirn einer Person redet, so hat er mir damit noch lange kein Bild der Schönheit der ganzen Person gezeichnet; er kann mich dadurch nicht zwingen, sie mir nicht als triefäugig und mit Hängebacken ausgestattet zu denken. Wenn der Dichter dagegen mir eine Person als triefäugig und mit Hängebacken ausgestattet schildert, so kann er mich zwar auch nicht zwingen, sie mir nicht außerdem mit goldenen Locken und einer schöngewölbten Stirn vorzustellen, aber er hat mir doch mit seiner Schilderung den nicht zu tilgenden Eindruck der Häßlichkeit der ganzen Person gegeben. Die Schönheit der einzelnen gegebenen Teile kann eben durch die Vorstellung der Häßlichkeit anderer, nicht gegebener Teile aufgehoben werden, die Häßlichkeit der einzelnen gegebenen Teile kann aber durch die Vorstellung der Schönheit anderer, nicht gegebener Teile nicht aufgehoben werden. Es würde also die Hervorhebung einzelner häßlicher Teile genügen, um die Häßlichkeit des Ganzen festzustellen, wogegen es nicht genügen würde, einzelne schöne Teile hervorzuheben, um die Schönheit des Ganzen festzustellen. Giebt uns der Dichter einzelne häßliche Teile an und überläßt es unserer Phantasie, die anderen Teile zu ergänzen, so werden wir unzweifelhaft nicht dasselbe häßliche Ganze vor uns sehen, das der Dichter vor sich sieht, aber ein häßliches Bild werden wir auf jeden Fall vor uns sehen. Giebt uns dagegen der Dichter einzelne schöne Teile an und überläßt es unserer Phantasie, die anderen Teile zu ergänzen, so werden wir einerseits jedenfalls auch nicht dasselbe schöne Ganze vor uns sehen, welches der Dichter vor sich sieht, andererseits kann es aber auch sehr leicht geschehen, daß wir überhaupt kein schönes Ganzes vor uns sehen. Damit dürfte die Behauptung als erwiesen anzusehen sein, daß der Dichter weit leichter und sicherer körperliche Häßlichkeit als körperliche Schönheit darzustellen vermag, indem er von dieser durch die Aufzählung und Beschreibung aller einzelnen Teile und Merkmale uns dennoch kein deutliches Bild zu zeichnen vermag, während wenige Andeutungen seinerseits genügen, auf dem Grunde unserer Phantasie die Skizze eines häßlichen Körpers zu entwerfen, die wir unsererseits ausführen mögen, wie wir wollen, ohne daß es uns gelingen wird, die Häßlichkeit fortzuschaffen.

Weit wichtiger jedoch als die Frage nach der Befähigung der Kunst, körperlich Häßliches darzustellen, ist die Frage nach der Berechtigung der Kunst, wie überhaupt Häßliches, so speziell körperlich Häßliches darzustellen. Darf der Bildhauer, darf der Maler, darf der Dichter körperlich Häßliches darstellen? Wie verträgt sich eine solche

Darstellung mit den allgemeinen Aufgaben, mit den für die Kunst aufgestellten Gesetzen, mit den ihr gezogenen Schranken? Die Darstellung des Körperlichen, Raumerfüllenden überhaupt ist dem bildenden Künstler als seine eigentliche Aufgabe zugewiesen; sie darf nur eine Nebenaufgabe des in der Zeit verlaufende Empfindungen und Handlungen darstellenden Dichters bilden. Danach wird auch die Beurteilung der Darstellbarkeit des körperlich Häßlichen für den bildenden Künstler und für den Dichter von wesentlich verschiedenen Standpunkten zu erfolgen haben. Es ist sehr wohl denkbar, zum Teil ja auch schon an früherer Stelle ausgeführt, daß der Dichter, welcher der allgemeinen Aufgabe der Kunst, Schönes darzustellen, durch die Darstellung schöner Empfindungen und schöner Handlungen seinerseits nachkommt, die körperliche Häßlichkeit für seine Zwecke nutzen kann, indem er das Häßliche, welches er in Verfolgung seiner Nebenaufgabe, andeutungsweise Körper darzustellen, seinem Publikum vorführt, dazu verwendet, die Wirkung des Schönen, welches darzustellen seine Hauptaufgabe ist, zu fördern und zu verstärken.

Es ist zunächst aber gar nicht denkbar, woraus für den bildenden Künstler, der unmittelbar uns nur Körper vorführt, dessen Schöpfungen lediglich mit dem nur Körperliches wahrnehmenden leiblichen Auge auffaßbar sind, die Berechtigung hergeleitet werden sollte, körperlich Häßliches darzustellen. Als Künstler darf er nur Schönes darstellen, als bildender Künstler kann er nur Körper darstellen, also darf er nur schöne Körper darstellen. Gleichwohl haben bildende Künstler aus älterer wie aus neuerer Zeit eine solche Berechtigung vielfach für sich beansprucht. Fragen wir zunächst, wie Lessing sich dazu stellt. Nur zögernd, nur mit Bedenken sehen wir ihn schließlich den Satz unterschreiben, daß es allerdings dem bildenden Künstler, und zwar ohne Unterschied dem Maler wie dem Bildhauer untersagt sein solle, körperlich Häßliches darzustellen. Dieses Schwanken muß uns bei Lessing, der sonst so klar und entschieden seine Ansichten ausspricht, in hohem Grade befremden und stutzig machen. Hat er den Fall für seine Zeit, in anbetracht des damaligen Standes der Kunst wie der Kunstkritik, seinen eigenen Standpunkt innerhalb der letzteren mit eingeschlossen, für noch nicht völlig spruchreif gehalten? Und ist er jetzt, ist er für uns spruchreif geworden? — Es sei uns erlaubt, sofort in die Erörterung darüber einzutreten, wobei wir freilich in unserer Besprechung der Darstellbarkeit des körperlich Häßlichen durch die Kunst den umgekehrten Weg einschlagen werden wie Lessing, der zunächst für die Poesie die Darstellbarkeit des Häßlichen nachweist und dann erst der Frage seiner Darstellbarkeit in der bildenden Kunst sich zuwendet. Vielleicht enthält das Resultat, zu dem wir gelangen, eine Rechtfertigung dieser Abweichung von dem Wege, den unser Führer uns

gewiesen. Die Reihenfolge in unserer Besprechung wird also sein: Skulptur, Malerei, Poesie.

Indem wir die Frage an uns stellen, ob der Bildhauer häßliche Körper schaffen dürfe, erinnern wir an die Untersuchungen der zwei ersten Kapitel. Wir fanden dort, daß die rhodischen Künstler die Hauptfigur der Laokoongruppe in einer gewaltsamen, gegen die Natur im allgemeinen und gegen die griechische Art im besonderen verstoßenden Unterdrückung des Schmerzaffektes dargestellt haben, und als Ergebnis unserer Untersuchung des Grundes dafür ergab sich der Satz, daß die Wahrung der körperlichen Schönheit, die in diesem Falle durch den naturwahren Ausdruck des Schmerzes beeinträchtigt worden wäre, dem griechischen Künstler so am Herzen lag, daß er ihr zu Liebe sogar nicht Bedenken trug, unnatürlich zu werden. An anderer Stelle wieder haben wir gesehen, daß man im Altertume erst verhältnismäßig spät daran ging, eigentliche Porträtstatuen anzufertigen, und zwar auch aus Gründen der Schönheit. Wenn wir Beides zusammenhalten, so ergiebt sich, daß der griechische Plastiker nicht nur überhaupt unter allen Umständen vollendete Schönheit, sondern daß er ausschließlich vollendete allgemeine Schönheit darstellen wollte; die individuelle Schönheit der einzelnen bestimmten Person erschien der antiken Welt als der künstlerischen Behandlung bereits unwert. So hoch, so heilig, darf man wohl sagen, wurde in der Skulptur der alten Griechen das Schönheitsideal gehalten. Wenn wir nun noch hinzufügen, daß die Kunstgeschichte es als unbestreitbaren Satz aufstellt, daß die griechische Skulptur in der Zeit ihrer Blüte eine Höhe der Vollendung erreicht hat, zu der erst in unserem Jahrhundert wieder wenige der hervorragendsten Meister emporzuklimmen vermocht haben, daß selbst diese zum großen Teil in der Technik wie in der Wahl der Stoffe als Nachahmer jener alten griechischen Künstler zu bezeichnen sind, so scheint in der That die Giltigkeit des Gesetzes, daß es alleinige Aufgabe des Bildhauers sein müsse, die höchste allgemeine körperliche Schönheit darzustellen, kaum mehr anfechtbar zu sein, und die Darstellung körperlicher Häßlichkeit müßte danach dem Plastiker unbedingt untersagt sein. — Wir sagten soeben, die größten Meister unseres Jahrhunderts wären zum großen Teil in der Wahl der Stoffe Nachahmer der großen Meister Altgriechenlands gewesen. Bleiben wir hierbei einen Augenblick stehen. Unsere Thorwaldsen, unsere Rauch, Rietschel, Begas haben die Götter und Heroen der Phidias, Skopas, Praxiteles dargestellt; unsere modernen Meister haben dargestellt und stellen immer wieder dar die mannigfachsten allegorischen Gestalten in antiker Auffassung, und gewiß haben sie gewollt und wollen sie, daß diese ihre Gebilde ihrem Kunstwerte nach denselben Gesetzen und Anforderungen unterbreitet

werden, welche jene Alten aufgestellt und befolgt haben, und ebenso wollen wir in ihnen allen vollendete allgemeine Schönheit sehen; die Häßlichkeit ist absolut ausgeschlossen. Doch wenn diese der antiken Welt entlehnten Gestalten nur einen, wenn auch großen Teil der heutigen bildnerischen Schöpfungen ausmachen, nicht aber ihre alleinigen Darstellungsgegenstände sind, so fragt es sich freilich, ob jene Gesetze und Anforderungen auch auf den übrigbleibenden Teil anwendbar sind. Dem antiken Mythus hat sich zunächst das christliche Kultusgebiet als Fundstätte für den plastischen Künstler angeschlossen, und die Idealgestalten, welche die Bibel, vor allem das neue Testament, uns überliefert hat, bilden den plastischen Schmuck namentlich der katholischen Kirchen und Friedhöfe. Doch auch diese Gestalten sind eben Idealgestalten und stehen als solche unter demselben Gesetz wie jene antiken Schönheitsgebilde. Aber damit ist das neue, von der modernen Plastik aufgeschlossene Stoffgebiet nur erst zum geringen Teile umgrenzt. Ja, weder jene Nachschöpfungen der alten Kunst, noch diese christlichen Kunstwerke dürften als die Hauptdarstellungsgegenstände der heutigen Plastik zu bezeichnen sein. Nur ein kleiner Bruchteil unseres Volkes ist geneigt, Auge und Sinn den modernen Variationen der antiken Schönheitsideale zuzuwenden. Und was ist natürlicher als dies? War wirklich bei den Griechen unter ganz anderen Bedingungen der Anschauung, der Erziehung, der Lebensgewohnheiten der allgemeine Schönheitssinn höher entwickelt als bei uns, so fand bei dem Beschauen der Götterbilder doch nicht einzig und allein er seine Rechnung; jene Göttergestalten waren ihnen doch auch die Repräsentanten aller ethischen Mächte, aller geistigen Kräfte; der Grieche schaute zu ihnen auf als zu den Abbildern der höchsten Wesen, unter deren Schutz und Leitung das Hellenentum zu dieser hohen Stufe der geistigen und materiellen Kultur herangeführt war, durch die es alle Völker des Erdrundes so tief in den Schatten stellte, kurz, diese Marmorgestalten waren dem Griechen nicht nur schön, sie waren ihm zugleich Gegenstand der Liebe und der Verehrung, der heiligen Scheu. Was ist uns, was kann unserem Volke dieser Zeus, diese Athene, dieser Apollo sein? Andere Wesen, andere Persönlichkeiten sind es, die auf unsere Liebe, auf unsere Verehrung Anspruch erheben können. Zunächst gewiß der Stifter unserer Religion und die heiligen Männer, denen er sein Werk zu festigen, zu erweitern, in die Wirklichkeit, in das praktische Leben überzuführen anvertraut hat. Wenn gleichwohl diese verehrungswürdigen, durch unser religiöses Empfinden verklärten Gestalten in unserer plastischen Produktion quantitativ sehr zurücktreten, so läßt sich diese Erscheinung auf mancherlei Gründe zurückführen, zumeist wohl darauf, daß man in protestantischen Ländern nur die weihevollen Räume

der Kirche für würdig hält, überhaupt Nachbildungen der heiligen Personen den Blicken des großen Publikums darzubieten, für die Ausschmückung von Innenräumen aber die Malerei naturgemäß vor der Skulptur bevorzugt wird. Für die katholischen Länder allerdings ist massenhafte Verwendung bildnerischer Darstellungen aus diesem Gebiete im Schwang, aber gerade diese Massenhaftigkeit hat sich als absolute Feindin aller künstlerischen Hervorbringung erwiesen.

Da wir nun von den monumentalen Werken der Plastik zu fordern berechtigt sind, daß sie nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre Beziehungen zu unserem Gemütsleben wirksam werden sollen, die plastischen Darstellungen aus dem religiösen Gebiete aber infolge besonderer Verhältnisse das Bedürfnis nur zu einem geringen Teile befriedigen, so ergiebt sich von selber als für die moderne Plastik in erster Linie sich eignendes Stoffgebiet das politische und das kulturelle Gebiet, und damit tritt als bedeutsamster Stoffunterschied der antiken und der modernen Bildhauerkunst der Gegensatz der Idealstatue zu der Porträtstatue hervor; hiermit aber sehen wir uns zugleich unmittelbar vor die Frage gestellt, ob in bezug auf das oberste Prinzip der bildenden Kunst, nur die höchste körperliche Schönheit darzustellen, die moderne Plastik sich in gleicher Lage befindet wie die antike. Denn das ist doch von vorn herein klar: wenn unsere moderne Kunst, soweit sie durch öffentliche Mittel gestützt wird und ihre Schöpfungen in die Öffentlichkeit hineinstellt, vor allem Persönlichkeiten darstellen soll, welche durch ihre hervorragenden Leistungen auf irgend einem Gebiete menschlicher Thätigkeit sich als Wohlthäter der Menschheit oder auch nur eines bestimmten Volkes erwiesen haben, so ist es erforderlich, daß nach diesen Schöpfungen der Stand und die Leistungsfähigkeit unserer Kunst zu allererst beurteilt werde. In der That entgeht kaum eine Persönlichkeit von anerkanntem Verdienst um Staat oder Gesellschaft mehr dem Schicksal, nach dem Tode wenigstens, oft aber auch schon bei Lebzeiten, dem verewigenden Marmor oder Erz anheimzufallen. Die öffentlichen Plätze unserer Residenzen und sonstigen Großstädte zeigen als hervorragendsten Schmuck die Standbilder dieser Männer; sie erheben sich vor Museen und Theatern, selbst aus dem lauschigen Grün der Parkanlagen vertreiben die ernsten Gestalten im Galakleide des achtzehnten, im Waffenrocke des neunzehnten Jahrhunderts die leichtgeschürzten Dianen und faltengewandigen Floren. Können alle diese Gestalten Anspruch auf höchste körperliche Schönheit erheben? Trägt man, indem man die Darstellung der allgemeinen Schönheit der antiken Kunst opfert, wenigstens dafür Sorge, in den modernen Porträtstatuen die individuelle Schönheit der einzelnen bestimmten Person im Stein oder Metall festzuhalten?

Dann würde dem Bildhauer unserer Tage nicht die Aufgabe gestellt werden müssen, die hervorragendsten, sondern die schönsten — Männer nicht nur, sondern auch Frauen der Geschichte durch ihre Kunst zu verewigen. Da nun aber eben dieser Gesichtspunkt nicht maßgebend ist, sondern allein die Berühmtheit, das Verdienst den Ausschlag bei den Schöpfungen unserer Plastik giebt; da wir unsere großen Männer und uns in ihnen durch die Errichtung ihrer Standbilder ehren wollen, unsere großen Männer aber doch nur zum geringeren Teile wirkliche Schönheit des Antlitzes oder des Körperbaues aufzuweisen gehabt haben oder aufzuweisen haben, so sieht sich freilich unsere plastische Kunst gerade bei ihrer wichtigsten, populärsten Aufgabe nicht wenig ins Gedränge gebracht. Auf der einen Seite tönt dem modernen Bildhauer der kategorische Imperativ entgegen: nur Schönes, nur das Schönste sollst du schaffen, auf der andern Seite ergeht an ihn der Ruf, sich an der Konkurrenz für die Errichtung einer Statue dieses im hohen Greisenalter dahingeschiedenen hochverdienten Gelehrten, dieses Dichters, dieses Diplomaten, dieses Feldherrn zu beteiligen. Nicht die Pracht des jugendlichen hüllenlosen Leibes, nicht die Anmut der weiblichen Reize darf er, der für die Öffentlichkeit schaffende Künstler, in schönheitstrunkener Begeisterung im Marmor bilden; der gereifte, der alternde Mann ist sein Darstellungsobjekt; denn diese Lebensstufen sind es ja zumeist, denen die Wirksamkeit, aus der überhaupt der Anlaß für die Verewigung durch die Kunst entsprang, angehörte. Dazu kommt die Unkleidsamkeit, die Nüchternheit der heutigen Ziviltracht; als Gunst des Geschickes hat der plastische Künstler es noch zu preisen, daß die ihm gestellten Aufgaben immer noch zum großen Teile auf das vorige oder den Anfang dieses Jahrhunderts mit ihren gefälligeren, der natürlichen Körperform mehr Rechnung tragenden Tracht zurückgreifen, oder daß die knappere, den Wuchs hervorhebende Kriegertracht unserer Tage sich seinem nachbildenden Meißel darbietet; doch oft genug muß er auf alle diese Vorteile verzichten, muß er die Körperlichkeit eines Alexander von Humboldt, eines Uhland Zug für Zug dem widerstrebenden Marmor entlocken; — eine Königin Luise mit ihrem Verein natürlicher jugendlicher Anmut, einer dem Bildhauer entgegenkommenden Tracht und der sie tragenden Liebe und Verehrung eines ganzen Volkes hat unser Jahrhundert der Kunst nur einmal geschenkt. Nach dieser Ausführung kommen wir nochmals auf die Frage zurück: bindet sich unsere heutige Plastik noch an das allgemeine Gesetz der Kunst, nur das Schöne darzustellen? erkennt sie noch die Lessingsche Definition: Kunst ist Darstellung des Schönen — an? — Wir haben früher gesehen, daß der Künstler das Schöne der Kunst schafft, indem er das Naturschöne durch die Phan-

tasie zur Idee gestaltet, in der alle dem Naturschönen noch anhaftenden Mängel und Unvollkommenheiten zu voller harmonischer Schönheit umgeschaffen sind, und dieser Idee dann in dem Kunstwerk die Erscheinung giebt. Die Natur also muß dem Künstler für sein Schaffen das Schöne darbieten. Unser Volk aber, unser Staat stellt vor den Plastiker oft genug Gebilde hin, die von der Natur nicht schön, ja unschön geformt sind, und verlangt, sie von ihm als Vorlagen für seine Schöpfungen benutzt zu sehen. Soll das Nichtschöne der Natur in dem Kunstwerke wieder zu Nichtschönem werden? soll das Unschöne unschön bleiben? Dann freilich würden viele Schöpfungen der modernen Plastik nicht den Namen von Kunstwerken verdienen, und unserem Schönheitssinn und Schönheitsbedürfnis würde ein klägliches Zeugnis ausgestellt werden müssen. Nein! Auch von dem modernen Plastiker müssen wir verlangen, daß seinen Werken der Stempel der Schönheit aufgedrückt sei, und da wir ihm oft nicht Schönes zur Nachahmung darzubieten in der Lage sind, muß er das *Häßliche in Schönes umwandeln*; das häßliche Original muß, durch die Kunst hindurchgehend, schön werden. Freilich scheint damit gegen jenen Satz, daß der Künstler nur das Naturschöne zum Gegenstande seiner Nachahmung wählen dürfe, verstoßen zu werden; allein wir haben in bezug hierauf zu bemerken, daß die eigentliche darstellende Thätigkeit für den Künstler erst dann beginnt, wenn er sein Ideenbild fertig hat; dieses Ideenbild aber hat er sich wiederum erst dann zu gestalten, nachdem er mittels seines Künstlerauges aus dem Naturgegenstande das Häßliche hinweggesehen, schon das Schöne, das er später darstellen will, in denselben hineingesehen und somit in seine schaffende Phantasie zur Herstellung des Ideenbildes bereits den Naturgegenstand als schön aufgenommen hat. So gelangt durch künstlerische Überwindung des Naturhäßlichen der bildende Künstler, hier der Plastiker, zu seinem Schönen. Schiller war von Natur häßlich — wem erscheint sein Antlitz, seine Gestalt in einem Rietschelschen, Begasschen, Danneckerschen Kunstwerke trotz der frappantesten Porträtähnlichkeit noch unschön? Wie aber haben die Künstler das möglich gemacht? Wie haben sie selber das von der Natur häßlich Gebildete als schön sehen und demgemäß darstellen können? Einmal sicherlich dadurch, daß ihr Auge und ihr diesem nachschaffender Meißel leise, vorsichtig, für einen Zweiten kaum nachweisbar, verschönernde, idealisierende Umgestaltungen der äußeren Formen vornahmen — oft wird der Eindruck der Häßlichkeit eines Gesichtes unterstützt oder im wesentlichen hervorgebracht durch die krankhafte, unreine, bleiche Gesichtsfarbe, durch das glanzlose, häßlich gefärbte Haar, die Farbe aber fällt in dem plastischen Kunstwerke fort —; vor allem aber dadurch, daß sie diese Züge, diese Gestalt belebt, beseelt,

verklärt sahen und darstellten durch das geistige Sein, das in diesen Körper gebannt war. Der plastische Künstler verleiht den Gestalten, die er darstellt und die wir durch ihren Wandel und ihr Schaffen kennen, ihre Schönheit durch den geistig bedeutenden Ausdruck, das innere Leben, das er aus ihren Zügen hervorstrahlen läßt, das uns so vertraut, so wohlthuend berührt, das die Weihestunden, die ihr Genius uns geschenkt, uns wieder aufs lebhafteste ins Gedächtnis zurückruft. Man schlage diese inneren Beziehungen nicht gering an; der Vermittler des wahren ästhetischen Genusses ist nicht nur das Auge, das nichts als äußere Form wahrnimmt, es ist weit mehr das Auge, das durch die körperliche Gestalt hindurch den Geist schaut und diesen Geist wiederum in der körperlichen Form sucht und findet. Sieht doch Elternliebe Schönheiten in die Kinder hinein, die kein fremdes Auge an ihnen entdeckt, verleihen doch Ehrfurcht und Liebe für das Kindesauge den Gestalten der Eltern Adel und Würde. Weiß der Künstler das, was wir an den Personen, deren Nachbilder er geschaffen, dankbar verehren und bewundern, zum vollen, ja zum gesteigerten Ausdruck zu bringen, so verschönt er damit schon die Züge des Antlitzes, die ganze Körperlichkeit seiner Bildwerke, hebt er sie empor in das Reich des Ideals. In dem was wir ihm, dem schaffenden Künstler, aus unserm Innern entgegenbringen, leihen wir ihm eine Stütze, die das, was das schönheitsempfängliche Auge dem griechischen Künstler bei seinen Göttergestalten entgegenbrachte, voll aufwiegt. Männliche, scharf ausgeprägte Charakterköpfe hat der Künstler unserer Zeit vor allem zu schaffen, und Stellung wie Haltung des Körpers haben das Ihrige zur Charakteristik beizutragen. Das Charakteristische ist es, worin unsere Anforderungen an den Bildner gipfeln; darin gehen wir sehr viel weiter als die Alten. Ihre Göttergestalten waren ja auch charaktervoll, aber sie zeigten einen feststehenden Typus; unsere plastischen Gestalten haben typischen und individuellen Charakter zugleich: das Typische des Standes und Berufes, wie es den allgemeinen Habitus des Herrschers, des Feldherrn, des Staatsmannes, des Gelehrten, des Künstlers wiedergiebt, dann aber als das Ausschlaggebende das Individuelle, das der dargestellten bestimmten Person im besonderen eigen ist, wodurch gerade *sie* unser Interesse, unsere Verehrung, unsere Liebe geweckt hat und sich erhält. Dieses Letztere ist an die Stelle des körperlichen Ideals der sinnlichen Form getreten als Verklärung, welche die geistige Bedeutsamkeit, welche Adel und Würde über die Formen der Züge des Antlitzes und des Körpers ausgießt; unser plastisches Ideal manifestiert sich nicht mehr im rein Sinnlichschönen, es schließt das geistige Moment in stärkerer Potenz in sich. — Auch die äußeren Formen an sich umgestaltend in das Reich des Schönen hinüber-

zuführen, soweit als es möglich ist, ohne die Natur, die sie nun einmal so und nicht anders hervorgebracht hat, Lügen zu strafen, mag dem Bildner als Aufgabe, als künstlerische Pflicht zugewiesen werden; doch muß diese Aufgabe im Verhältnis zu jener andern als die untergeordnete bezeichnet werden. Übrigens ist außerdem unseren Künstlern bei ihren Porträtstatuen die Gelegenheit geboten, auch jener griechischen allgemeinen Schönheit, auch dem rein körperlichen Ideal Rechnung zu tragen in den allegorischen Gestalten, die von dem Postament sich abheben oder dasselbe als Relief schmücken, und die, nicht für sich dastehend, sondern als charakteristische Ergänzung der durch das Ganze der plastischen Schöpfung dargestellten Idee dienend, nun auch das ganze Kunstwerk dem alten Schönheitsideal näher bringen. So sehen wir, daß auch die moderne Plastik, wenngleich sie durch ihre veränderten Aufgaben auch körperlich Häßliches durch die Natur sich bieten lassen muß, es doch nicht als Häßliches in ihr Reich mit hinübernimmt, sondern es in siegreichem Kampfe mit ihren reichen Mitteln zu bewältigen und in sein Gegenteil umzuwandeln weiß. Nur Schönes *will* auch die Bildnerei der Neuzeit darstellen, und in ihren echten Schöpfungen hat sie bewiesen, daß sie es *kann*; das Häßliche weist auch sie von sich und räumt ihm keine Stätte ein.

Auch für die Malerei glaubt Lessing die Darstellungsberechtigung des Häßlichen zurückweisen zu müssen, wie er denn überhaupt den zwischen den Darstellungsmitteln und dem Darstellungsgebiet der beiden bildenden Künste bestehenden Unterschied in seinem „Laokoon" nirgends hervorhebt. Wir haben diesen großen Unterschied, der nach den beiden erwähnten Gesichtspunkten thatsächlich in gleicher Stärke sich geltend macht, bereits in unseren an das 16. Kapitel geknüpften Besprechungen kurz berührt. An dieser Stelle sind wir genötigt, einzelne Punkte weiter auszuführen. — Wohl kann dem Stein durch die künstlerische Bearbeitung ein wunderbar reiches Leben verliehen werden, aber es bleibt immer ein nicht zu bewältigender Rest der Kälte und Sprödigkeit des Materials in dem Gebilde des Künstlers zurück, gewissermaßen etwas Unnahbares, uns von der vollen Hingabe vornehm Fernhaltendes. Es stellt ja auch der Bildner unserer Tage fast ausnahmslos, wenn auch Menschen, so doch in ihnen Wesen höherer Art dar, die nach irgend einer Seite menschlicher Leistungsfähigkeit sich hoch über das Durchschnittsmaß erhoben haben, so daß uns, die normalen oder unternormalen Menschenkinder nie das Gefühl der Ehrfurcht, welches die Vergleichung unserer Kleinheit mit ihrer Größe uns aufdrängt, ihnen gegenüber verläßt. Dazu kommt das körperliche Herausgehobensein dieser plastischen Gestalten aus niederer, gewöhnlicher Sphäre: auf hohem Postamente stehen sie in

stolzer Einsamkeit da, auf die kleine Welt zu ihren Füßen herniederschauend, von freiem Raum umgeben, nach allen Seiten und Beziehungen hin der Alltäglichkeit entrückt. Wie anders sind die Gestalten geartet, die von der Leinwand des Malers aus uns entgegenblicken? Sie sind, schon rein äußerlich genommen, Menschen wie wir; wir sehen sie wie uns selber, angewiesen auf die tausenderlei kleinen Bedürfnisse des praktischen Lebens; sie treten mit uns den gleichen Boden, sie bedienen sich desselben Gerätes wie wir, atmen mit uns dieselbe Luft; sie essen, trinken, rauchen, lesen Zeitungen wie wir; sie unterhalten sich mit einander, sie arbeiten im Schweiße ihres Angesichts, gehen jedem denkbaren bürgerlichen Gewerbe nach, sie lieben sich, sie hassen sich, schlagen und vertragen sich mit einander wie wir. Diesen Menschen gegenüber fühlen wir uns nicht beengt; wir fühlen uns heimisch unter ihnen: sie leben ja in unserer Welt, in unserer kleinen, ärmlichen, aber so bewegten, wechselvollen und uns immer interessanten Welt. Doch gilt das für das ganze Gebiet der Malerei? Vor einer Sixtinischen Madonna, vor einer Nacht von Correggio, ja vor einem Lenbachschen Porträtbilde Kaiser Wilhelms oder Bismarcks empfinden wir doch nicht so! Das Gefühl der Ehrfurcht, der Unnahbarkeit ergreift uns doch hier auch, doch ebenso wie vor jenen Marmor- oder Erzgestalten! Ganz ebenso? Das doch wohl kaum. Was die beiden ersten Darstellungen anbetrifft, so kann wohl nicht geleugnet werden, daß die Versinnlichung des Göttlichen dem feineren Sinn des modernen Menschen überhaupt widerstrebt, daß unsere Malerei besser thäte, auf derartige Darstellungen zu verzichten. Das sinnliche Element der Farbe zieht den Gegenstand zu sehr herab in die reale Wirklichkeit, und der volle Aufschwung unserer Seele zu den dimensionslosen Verhältnissen des Göttlichen kann sich beim Anblick der engumgrenzten bunten Körperlichkeit des Gemäldes nicht vollziehen. Der naivere Sinn früherer Jahrhunderte mochte sich damit abfinden, unserer nicht mehr. Anders wohl mag es mit der Berechtigung der fortlaufenden Freskogemälde sich verhalten, die auch unsere Zeit noch, selbst in verstärkter Fülle, auf den ungebrochenen Wandflächen der lichterfüllten katholischen Dome des romanischen und Basilikenstiles erstehen läßt. Ob wirkliches religiöses Bedürfnis oder moderner Kunstförderungstrieb dabei hauptsächlich ihre Rechnung finden, soll hier nicht weiter untersucht werden. Was die beiden Lenbachschen Gemälde betrifft, so zeigt uns zwar das Antlitz des kaiserlichen Greises Hoheit und Herzensgüte in schönster Vereinigung, aber die behaglich sitzende Gestalt repräsentiert uns nicht in vollem Maße die imposante Herrschgewalt des geeinten Reiches, sowie das Bismarckbild mit allem dem, was uns darin an die platte Wirklichkeit gemahnt, unserer Vorstellung von seiner Größe und

Bedeutung nicht zu Hilfe kommt. Die Verkörperung durch den Stein hebt empor, die Verkörperung durch die Farbe zieht herab. Doch das mag subjektives Empfinden sein; angenommen, ein Bismarckbild übe dieselbe Wirkung wie eine Bismarckstatue, so beschränkt sich die Malerei doch eben nicht auf solche Darstellungen, wie sie das Gebiet der Plastik füllen; sie nehmen in der unendlichen Menge der Produktion nur einen ganz kleinen Raum ein. Alles Sichtbare stellt die Malerei dar, faktisch dar; sie kann es darstellen, und sie hat es dargestellt. Freilich ist damit nicht gesagt, daß sie es darf, daß sie in ihren Darstellungen gar keine Grenzen hat, daß sie nicht an das allgemeine Gesetz aller Kunst gebunden ist, nur Schönes darzustellen — gerade so wie die Plastik. Gewiß — nur Schönes darf auch die Malerei darstellen. Doch schon bei der plastischen Kunst sahen wir, daß sie zu ihrem Schönen unter Umständen erst durch künstlerische Überwindung des Naturhäßlichen gelangt. Dem Maler nun aber wird es durch seine Mittel noch weit leichter möglich, das Häßliche seines Urbildes zu beseitigen. Oft erscheinen uns gewisse Züge des Antlitzes nur von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen häßlich; die Häßlichkeit verschwindet, sobald wir einen andern Standpunkt einnehmen. Es ist leicht ersichtlich, daß hierbei der Maler in außerordentlichem Vorteil gegen den Bildhauer ist, dessen Gebilde es sich gefallen lassen müssen, von allen Seiten her betrachtet zu werden, während der Maler es völlig in seiner Hand hat, den einzigen Standpunkt zu wählen, von dem seine Gestaltungen vor unser Auge treten; Licht und Schatten, Verkürzungen, Verstecken einzelner Körperteile hinter anderen Gegenständen der Darstellung kommen als für diesen Zweck ebenfalls sehr wesentliche Momente hinzu. Wir sehen, der Maler kann noch weit leichter als der Bildhauer Mängel der natürlichen Bildung durch seine Kunst ausgleichen, das Entstellende aus dem Naturhäßlichen entfernen und so nur Schönes zur Darstellung bringen. Er würde demnach bei gleicher Vorlage, bei demselben Gegenstande der Nachahmung in noch höherem Grade die dem modernen Künstler durch seine Stoffe bereiteten Schwierigkeiten zu überwinden in der Lage sein, und daß er bei Porträtdarstellungen dies auch wollen wird, kann nicht wohl bezweifelt werden. Doch wenn die Bildhauerkunst durch ihre Mittel sich im wesentlichen auf solche Einzeldarstellungen angewiesen sieht, bilden die Porträts nur einen Nebenzweig der Malerei, wenn derselbe auch durch Technik und Auffassung gerade in neuester Zeit zu höherer und selbständigerer Bedeutung gelangt ist. Mit Vorliebe sucht aber die Malerei reich detaillierte Stoffe; sie liebt es, Massen auf reich gegliedertem Vorder- und Hintergrund zu entwickeln, sie hebt nicht einzelne Gestalten aus der landschaftlichen oder wohnlichen Um-

gebung heraus, um sie, aus diesem Zusammenhange gelöst, an sich darzustellen; sie bringt ganze Scenerien der wirklichen, belebten Welt, giebt uns den Menschen oder vielmehr die Menschen auf ihrem naturgewiesenen Schau- und Tummelplatz; sie unter den bildenden Künsten allein vermag wirkliche Bilder des realen Lebens in voller Greifbarkeit, in packender Wirklichkeit vor uns hinzustellen. Diese volle Wirklichkeit fehlt den Gebilden der Skulptur und muß ihnen fehlen; bei ihnen kann nie, auf keinen Augenblick wirkliche Illusion eintreten, in jedem Augenblick sind wir uns dessen bewußt, daß wir es mit Gebilden der Kunst zu thun haben; bei der Malerei können wir diese Illusion heben. Treten wir in angemessene Entfernung von einem Gemälde zurück, schließen wir dann unser Auge gegen das Neben, das Ober und Unter ab, indem wir durch die Höhlung der halbgeschlossenen Hand mit einem Auge nur gerade das Bild allein fixieren, so zeigen alsbald die einzelnen auf demselben dargestellten Gegenstände volle Körperlichkeit, der Hintergrund vertieft sich, jeder einzelne Gegenstand gewinnt scharfe, bestimmte Stellung zu den anderen: wir sehen aus der Ferne in die Wohnstatt oder die Landschaft hinein, nicht mehr in die gemalte, sondern in die wirkliche — Farbe, Licht, Perspektive erzeugen diese Täuschung. Und hiermit sind wir an dem entscheidenden Punkte angelangt. Bildnerei und Malerei stellen nur körperliche Gegenstände dar; aber in der Bildnerei ist es der einzelne oder sind es die wenigen zu einer Gruppe verbundenen Körper, die die Gesamtheit des Kunstwerkes bilden, die den ästhetischen Genuß vermitteln; als Träger der Schönheit kommen nur sie und zwar in der unmittelbarsten Wirkung ihrer Körperlichkeit zur Geltung; auch das innere Leben, das der Künstler in seine Gestalten hineingelegt hat, soll veredelnd, schönheitzeugend auf die äußere Form wirken; ihre Gebilde wollen Kunstgebilde bleiben und lehnen die Berührung mit der niederen Wirklichkeit ab. Die Gebilde der Malerei steigen aus dieser exklusiven Höhe des reinen Kunstideals ein ganzes Stück zu uns herab; sie ragen nur noch zu einem Teile über unsere Erdatmosphäre hinaus, zu einem andern Teile müssen sie die Wirkungen irdischen Staubes und irdischen Regens über sich ergehen lassen. Ist danach schon der Maßstab reinster Schönheit der körperlichen Verhältnisse an sie, die unserer nie absolut schönen Wirklichkeit so viel näher stehen, kaum mehr anzulegen, so verbietet uns ein anderer Gesichtspunkt geradezu nach der Vollendung der körperlichen Formen allein oder auch nur zumeist ihre Schönheit zu beurteilen. Schon bei dem Einzelporträt ist die dargestellte Person nicht mehr der ausschließliche Darstellungsgegenstand; es ist auch hier schon der Raum, in welchem sie sich befindet, in den Rahmen des Bildes mit hineingezogen und nicht selten dazu berufen, eine recht

charakteristische Rolle zu spielen; überwiegend wird ja aber von dem Maler eine große Zahl von Gegenständen, die den verschiedensten Gebieten der Körperlichkeit angehören können, dargestellt, und dann wird die Auffassung und der Genuß des Kunstwerkes gar nicht mehr durch irgend einen einzelnen der aus dem Bilde uns entgegentretenden Körper, sondern durch die Zusammenwirkung aller dargestellten Gegenstände zu einer ideellen Einheit bestimmt. Die Sonderexistenz einer jeden einzelnen, auch der bedeutsamsten Figur ist damit aufgehoben; sie spielt eben auch nur ihre Rolle in dem Ganzen des Kunstwerkes; sie darf nicht fehlen, ohne daß die Idee des Kunstwerkes gestört würde, aber sie repräsentiert diese Idee auch nicht für sich allein, sie hat nur einen hervorragenden Anteil an ihr. Ohne die Gestalt des Kaisers Wilhelm ist die Kaiserproklamation zu Versailles von Anton von Werner als eben dieses Gemälde nicht denkbar, aber die Gestalt des Kaisers Wilhelm allein würde die Idee dieses Kunstwerkes ebenso wenig zur Anschauung bringen können. In der Malerei ist es eben vor allem die Komposition, d. h. eine zur Einheit einer Idee harmonisch verbundene, nur durch ihr vereintes Zusammenwirken diese Idee erzeugende Fülle mannigfaltiger Dinge, auf die das ästhetische Urteil und der ästhetische Genuß sich beziehen. Die Schönheit der Komposition also ist das Bestimmende; das Bestimmende ist die aus dem Werke des Malers uns entgegentretende Wahrnehmung, daß „Alles sich zum Ganzen fügt". Wie in dem Werke des Bildhauers der einzelne Körper Träger der von aller Kunst geforderten Schönheit, ist in dem des Malers die Komposition, die ideelle Einheit aller Körper, Trägerin dieser Schönheit. Daß jeder einzelne Körper an seiner rechten Stelle steht, sich symmetrisch dem Gesamtplan einordnet, das ist seine eigenartige, seine Hauptschönheit in der Malerei; daß jede Einzelheit auch an und für sich, ihrer körperlichen Form nach schön sein solle, das wäre eine Forderung, die uns über eine lange Reihe der berühmtesten Kunstwerke der Malerei das Verdammungsurteil auszusprechen zwänge, die der Malerei weite Gebiete, welche ihr Können ihr erschließt, versperren und unser gesamtes Interesse an dieser Kunst in hohem Grade abschwächen würde. Doch, sehen wir von diesem praktischen Gesichtspunkte ganz ab und suchen wir zu erweisen, daß der oben aufgestellte Satz, daß in der Malerei die Schönheit in erster Linie maßgebend ist, die Forderung, daß jeder einzelne Gegenstand des Gemäldes schön sein solle, nicht bedingt, daß Schönheit der Komposition möglich ist, ohne daß alle dargestellten Körper schön sind. Es möge uns hierbei gestattet sein, die theoretische Untersuchung an ein aus der lebensvollen Praxis herausgegriffenes Beispiel anzuknüpfen.

Wir lassen uns in einen der größten Säle der alten Pinakothek in München führen. Ein Gemälde von kolossalen Dimensionen bietet sich unseren Blicken dar; fast die ganze Wand des weiten, hohen Raumes nimmt es ein. Wir sehen — nein, noch sehen wir nichts — so gewaltig sich auch die Leinwandfläche vor uns hinbreitet, nichts Einzelnes vermag unser Auge zu fixieren; in buntem Farbengewirr verliert sich die schier unzählbare Menge der Körper, die die Hand eines der größten Maler aller Zeiten und aller Völker hier zu einem großen Ganzen geeint hat: wir stehen vor Rubens' „jüngstem Gericht". Und wie das Auge sich allmählich zurechtgefunden in der flutenden Fülle der Erscheinungen, da zeigen sich uns — wir sind von der rechten Seite herangetreten — die zur Linken des richtenden Gottessohnes in den Höllengrund hinabgeschleuderten — Wunder, möchte ich sagen, des gräßlich Häßlichsten, das vielleicht je die Phantasie eines Künstlers erzeugt hat. Wie kann das Wort auch nur annähernd zu schildern versuchen, was das Auge hier in entsetzlicher Verkörperung erschaut: — diese von Verzweiflungswut verzerrten Gesichter der Verdammten, diese zu wüsten Knäueln in allen denkbaren Gliederverrenkungen zusammengeballten nackten Leiber, hinabgepeitscht von scheußlichen Dämonen in den tief unten gähnenden Feuerschlund! — Schaudernd wenden wir uns ab — doch wie aufs neue unser Auge das Bild streift, da begegnet es der andern Seite desselben, und wie es länger, allmählich beruhigter darauf haften bleibt, da schweben vor uns langsam in endlosem Zuge, wie von den Wellen süßer Klänge aufwärts gespült, der Seligkeit entgegen, hinauf in das Reich des ewigen Friedens die Scharen der Verklärten; lichte Engel geleiten sie, Vorglanz nie endender Wonne strahlt von ihren Zügen wieder. Zögernd nur löst sich endlich unser Blick von diesen holden Farben- und Formenharmonien, und lange nachher noch schwebt und wogt es vor unserer Phantasie. Doch fragen wir uns nun in der Rückerinnerung, was unsere Blicke angezogen, worauf sie geruht, so werden wir kaum im stande sein, eine einzelne, weder dieser Gestalten himmlischer Schönheit, noch jener des Grauens zu bezeichnen und uns zurückzurufen; auch war keine einzige nach der Absicht des Malers dazu bestimmt, unser Interesse für sich besonders zu fesseln. Der ganze Wert des Gemäldes kommt uns erst zum Bewußtsein, wenn wir nun zum dritten Male, und jetzt in größerer Entfernung, uns vor dasselbe stellen, um, ungestört durch Einzelheiten, das Ganze der Komposition auf uns einwirken zu lassen. Es nimmt uns so in Anspruch, ist von so packender Gewalt, daß wir alle Details, die schönen wie die häßlichen, gar nicht mehr empfinden. Wie die Begriffe Lohn und Strafe untrennbar in dem Begriffe Vergeltung zusammenfließen, so hören Schön und Häßlich, in einer

Idee zu unlösbarer Einheit gebunden, völlig auf, für sich, nach der Seite ihrer Grundeigenschaften zu wirken, die gesamte Wirkung an die erhabene Komposition als solche abtretend. — Doch, wenn wir es nun als festgestellt ansehen, daß die Malerei das Häßliche mit darstellen darf, weil die Schönheit bei ihr, wenigstens einem großen Teile ihrer Schöpfungen nach, nicht Schönheit der einzelnen körperlichen Gegenstände, sondern Schönheit der Komposition ist; wenn wir es uns klar gemacht haben, daß in dem besonderen vorgeführten Falle die Idee des Kunstwerkes ohne die Mitwirkung des Häßlichen überhaupt gar nicht hätte zum Ausdruck gebracht werden können, so werden wir uns nunmehr die Frage im allgemeinen vorzulegen haben: wann darf der Maler das Häßliche darstellen? welche Zwecke verfolgt und erreicht der Maler mit dieser Darstellung des Häßlichen? Denn daß die Darstellung des Häßlichen in der Malerei nicht ohne weiteres, nicht unter allen Umständen gestattet ist, daß das von ihr dargestellte Häßliche auch abstoßend wirken, daß es Widerwillen und Ekel erregen **kann**, ist unzweifelhaft. Um ganz abzusehen von den Leistungen der modernen Realisten unter den französischen und russischen Malern, erinnere ich nur an das empörend Häßliche der zerschundenen, zerquetschten, zerrissenen Leiber der Märtyrer und der sonstigen Heiligen der katholischen Kirche, wie sie die älteren Italiener, Spanier und auch Deutschen in trunken-frommer Begeisterung auf ihre Leinwand gebannt haben. Hier begegnet dem Auge **nichts** als Häßliches, und die Vorstellung, daß eben die für höhere, für die höchsten Zwecke willig erlittenen Martern, die diese gräßlichen Verstümmelungen herbeigeführt haben, uns mit Ehrfurcht gegen die heiligen Männer erfüllen sollten, befreit uns nicht von dem ästhetischen Abscheu; das Gefühl des Grauens, der widerwilligen Scheu bleibt in uns zurück. Doch warum erfüllt uns nicht das gleiche Grauen bei dem Anblick jener Verdammten in Rubens' „jüngstem Gericht"? Deshalb nicht, weil die Erhabenheit wie die wunderbare Harmonie der Komposition das anfängliche Grauen nicht bestehen lassen, weil die häßlichen Einzelheiten nicht zur vollen dauernden Geltung kommen gegenüber der Einheit des Ganzen, das unsern Genuß bestimmt, und — **weil das Häßliche hier sein Gegenspiel hat, das Schöne**, weil dieses unser gekränktes Auge wieder versöhnt, ja weil das Schöne durch das daneben gestellte Häßliche zu um so herrlicherem Glanze verklärt wird, weil wir bei längerem Betrachten des Gemäldes dieses Schöne in uns voll zur Geltung kommen lassen können, indem wir nur kurze vergleichende Blicke auf das Links fallen lassen, um dann erst mit ganzem Behagen das Rechts zu genießen.

Dort dagegen sehen wir beständig nur das große häßliche Eine vor uns; keine Fülle künstlerischer Komposition, kein schönes Gegenstück ver-

mindert oder hebt gar die von demselben ausgehende Wirkung auf — hier raubt schon die kleine Mannigfaltigkeit dem Häßlichen einen Teil seiner Stärke, die Komposition und das mitdargestellte Schöne thun das Übrige. So sehen wir also, daß das Häßliche in einer reichen Komposition, indem es sich nicht in seiner Massenhaftigkeit vordrängt, nicht in vollster großer Ausprägung aller seiner Teile und Eigenschaften in die Erscheinung tritt, sehr wohl dazu dienen kann, erstens an seinem Teile Mitträger der Idee des Kunstwerkes zu werden, und zweitens, die Schönheit der mitdargestellten Gegenstände zu steigern. Ein Hinweis auf die beiden großen Kaulbachschen Wandgemälde „Turmbau zu Babel" und „Zerstörung Jerusalems" wird genügen, um auch für die hervorragendsten Schöpfungen der neueren Malerei diese doppelte Verwendung des Häßlichen darzuthun. Doch so zweckvoll auch nach diesen beiden Gesichtspunkten die Darstellung des körperlich Häßlichen in der Malerei sich erweist, so läßt sich doch nicht verkennen, daß das Häßliche seine Wirkungen hier nur dadurch erreicht, daß der unangenehme Eindruck seiner Grundeigenschaften möglichst abgeschwächt wird, daß es nicht durch sich selbst wirkt, indem es in dem ersten Falle nur mit in den Dienst einer Idee tritt, in dem zweiten Falle nur die Eigenschaften seines Gegenstückes schärfer hervortreten läßt. Auf eine Nebenrolle wäre also damit das Häßliche immer verwiesen. — Ist es immer, ist es notwendig, wo es auch in der Malerei zur Verwendung gelangt, dazu verurteilt, diese Nebenrolle zu spielen? Nein! es kann die Hauptrolle in der Interpretation der Idee spielen; es kann an und für sich, durch seine Grundeigenschaften sich Geltung erringen, ohne daß das Schöne ihm zur Seite gestellt wird, und wiederum kann es dies nach zwei Richtungen hin. Wo in der Malerei Erscheinungen, Scenerien uns entgegentreten, in welchen wir gewaltige Kräfte entfesselt sehen, die in zerstörender Wirkung schonungslos über Menschenlose, Menschenleben, Menschenwerke dahinbrausen, da ist das furchtbar, das erhaben Häßliche an seinem Platze, da kommt es ganz und ungebrochen zur Geltung. Mag der Maler das Wüten von Naturgewalten uns vorführen, welche in Feuersbrunst, Lawinensturz, Gewittersturm, Hochflut, Schiffbruch die von dem Menschen ihnen gezogenen Schranken durchbrechen, mag er in verzweifeltem Kampf mit einander ringende Menschenhaufen in der Feldschlacht oder im entsetzlicheren Bürgerkriege für seine Darstellung wählen, in allen diesen Fällen wird der Gang, den die Zerstörung nimmt, gerade in erster Linie durch zahlreiche Bilder der Häßlichkeit in den Wut- oder Verzweiflungszuckungen der ringenden Leiber, in dem Todeskampf der Sterbenden, in den Verstümmelungen der Verwundeten und Toten uns gekennzeichnet werden müssen.

Strauchelt der Mensch nur über Hindernisse, welche die Natur ihm vor die Füße stellt, um sich bald wieder, ohne sonderlichen Schaden genommen zu haben, zu erheben; wird die Schlacht zur Prügelei, in der es Beulen und blaue Flecke, aber keine das Leben gefährdende Wunden davonzutragen giebt, so kann das Erhabene sich in das Komische wandeln — und auch hier fehlt es nicht an Bildern derber Häßlichkeit, die uns allen schon oft genug nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch auf der Leinwand oder dem Zeichenpapier des Malers vor das Auge getreten sind. Namentlich überall da, wo der Maler in seinen Darstellungen unter das Niveau des auf bestimmten Ordnungen, auf normalem Empfinden und Handeln vernünftig angelegter Menschennaturen ruhenden täglichen Lebens in Beruf, Familie, Gesellschaft herabsteigt, wird für seine Charakterisierung das Niedrige, Häßliche ihm eine willkommene Stütze bieten. So oft der durch Erziehung und Lebenssphäre nicht gezügelte, durch Anstand und Sitte nicht in heilsamen Schranken gehaltene Mensch sich bei geeignetem Anlaß der Roheit seiner niederen Triebe hingiebt, stellen mit Notwendigkeit Bilder des Häßlichen sich ein, die der Maler für das komische Genre verwenden kann. Wie haben die Niederländer das ausgenutzt! Es mag sein, daß nicht Jedermann den von ihnen so oft dargestellten Plattheiten Geschmack abgewinnen kann. In der That sind die Meister der niederländischen Schule in der Darstellung des niedrig Häßlichen möglichst weit gegangen; indem sie die Stoffe für ihre Schöpfungen dem gemeinen und gemeinsten Leben entnahmen, haben sie sich in die niederste Wirklichkeit und Natürlichkeit versenkt, haben sie ihre Freude an ausgelassener Tollheit in Gelage, Tanz und Prügelei ungescheut kund gegeben. Gleichwohl ist es nicht bestreitbar, daß sie als die eigentlichen Schöpfer der Genremalerei eine feste Position in der Geschichte der Kunst inne haben, daß ihren Werken von der Kritik ein hoher Kunstwert zugesprochen wird. Die getreue Wiedergabe des mit unübertroffener Schärfe Beobachteten, der derbgesunde Humor und die nicht selten feine Satire sind die Rechtstitel dieser Darstellungsweise der Niederländer. Daß hier erst recht die Schönheit nur in der Komposition, in dem zweckvollen, harmonischen Zusammenwirken aller der die Idee aus sich aufbauenden körperlichen Einzelheiten und nicht in der Beschaffenheit dieser Einzelheiten selber zu suchen ist, liegt klar zu tage. Unsere moderne Genremalerei, die bei ihrer alle übrigen Zweige dieser Kunst zurückdrängenden Ausbreitung beständig auf der Suche nach Motiven ist und keinen Raum, auf dem die Komödie des Kleinlebens sich täglich abspielt, undurchforscht läßt, lehrt uns übrigens, daß auch innerhalb der „Gesellschaft“ ein solches Herabgehen unter das Niveau nicht durchaus dem Bereiche des Exceptionellen angehört und

malerisch sehr wohl verwertbar ist. Wollten wir noch die Thätigkeit der Kreide und des Stiftes hier mit in Erwägung ziehen, so würden wir uns sofort in das Reich der eigentlichen Karrikatur und damit unmittelbar auf den Tummelplatz des Häßlichen versetzt sehen. Wir verzichten darauf und wenden uns nunmehr der Poesie zu, die wir noch zum Schluß auf ihre Berechtigung zur Darstellung des körperlich Häßlichen zu untersuchen haben.

Ohne nochmals darauf einzugehen, was wir bereits an anderen Stellen über die Verwendung der körperlichen Dinge überhaupt und über die Verwendung der körperlich schönen Dinge im besonderen seitens des Dichters beigebracht haben, werden wir nur den letzteren Punkt hier noch zu streifen haben, um die Verwendung von Schönheit und Häßlichkeit in der Poesie einer Vergleichung zu unterziehen, da aus einer Gegenüberstellung der beiden Gegensätze sich am ungesuchtesten und einfachsten die Berechtigung, ja vielleicht die Notwendigkeit der Darstellung des Häßlichen zur Erreichung von echt dichterischen Zwecken herleiten lassen dürfte.

Wenn der Dichter Zuneigung und Liebe nicht selten, zum großen Teile wenigstens, als die Wirkung körperlicher Schönheit erscheinen läßt, sollte er da nicht auch die entgegengesetzten Affekte der Abneigung und des Hasses auf die entgegengesetzte körperliche Ursache zurückführen, sie aus der Häßlichkeit des Objektes, auf welches sie sich beziehen, entspringen lassen können? Doch wie der Dichter die körperliche Schönheit nicht allein, sondern in Verbindung mit ihr entsprechenden moralisch edlen Eigenschaften Liebe wirken läßt, so wird er konsequenterweise auch Abneigung, Abscheu nicht allein aus körperlicher Häßlichkeit, sondern zugleich aus mit ihr verbundenen moralisch abstoßenden Eigenschaften hervorgehen lassen müssen, und da in dieser Verbindung des Materiellen und Geistigen in der auf geistiger Grundlage ruhende Handlungen und Empfindungen darstellenden Dichtkunst das Geistige, die moralischen Eigenschaften, das eigentlich bestimmende, das Materielle, die körperlichen Eigenschaften nur das vermittelnde, das dienende Element bildet, so können wir die Aufgabe dieses letzteren in der Poesie so fixieren, daß wir sagen: der Dichter nutzt die körperliche Schönheit, um das moralisch Gute und Edle seiner Personen zu heben, und er nutzt die körperliche Häßlichkeit, um der moralischen Verworfenheit seiner Personen ein noch schärferes Gepräge zu verleihen. Wir brauchen nur einen flüchtigen Blick auf die ältesten Schöpfungen der gestaltenden Phantasie der beiden dichterisch am höchsten begabten Völker, der Griechen und der Germanen zu werfen, um das Zutreffende und Naturgemäße dieser doppelten Paarung, des Schön und des Gut, des Häßlich und des Schlecht, auf das einleuchtendste

darzuthun. Was die jugendliche Phantasie der Völker zuerst zum Schaffen anregt, das sind die nationalen Gottheiten, in die sie hineinlegen, auf die sie übertragen, was in ihnen selber von Empfindung, von Erfahrung, von Anschauung und Wissen lebt, in denen vor Allem sich die Natur mit ihren Erscheinungen und Kräften, sei es daß sie ihnen Heil, sei es daß sie ihnen Unheil bringen, verkörpert. Wie der griechische Mythus dem Reiche erhabener Schönheit, dem Olymp, mit seinen in ewiger Jugend leuchtenden Götterwesen, aus deren segenspendenden Händen die Sterblichen alle gute Gabe empfangen, den Tartarus mit seinem finsteren Beherrscher und den entsetzlichen Rachegöttinen, den Gegenständen des Grauens und der Furcht, als das Reich erhabener Häßlichkeit entgegenstellen, so der germanische Mythus Asgard, der glanzerfüllten Götterburg mit ihren in hehrer Schöne prangenden, alles Hohe und Edle repräsentierenden Bewohnern, das plump und roh aus gewaltigen Felskolossen getürmte Jötunheim, der ungeschlachten tückischen Götterfeinde, der Riesen erhaben häßliche Behausung, der Wallhall mit ihren reckenhaft schönen Insassen, die durch rühmlichen Tod auf dem Schlachtfelde sich das Anrecht auf die Seligkeit erkauft, das Reich der finsteren Hela mit seinen von langsamem Siechtum abgezehrten Gestalten der dem Tode auf dem Krankenbett Verfallenen. Wir brauchen ferner nur noch die Namen Achill und Thersites, Siegfried und Hagen auszusprechen, um auch die Heroendichtung als Zeugnis dafür anzuführen, daß dem jugendlich naiven Sinn der alten Völker Schönheit und edler, hoher Sinn, Häßlichkeit und trotzige Tücke fast identische Begriffe waren, und die Dichtkunst, die trotz des Ergrauens der Völker sich Jugend und naiven Sinn gewahrt hat, hat sich bis heute dieses Prinzip der alten Zeiten und der jungen Völker erhalten; sie bindet heute wie einst das physisch Schöne und das moralisch Gute, das moralisch Schlechte und das physisch Häßliche zu höherer künstlerischer Einheit. — Wird die moralische Schlechtigkeit auf einen hohen Grad gesteigert, erscheint sie im Bunde mit hoher Intelligenz, wohl gar noch mit äußerer Machtfülle, sodaß weitgreifende zerstörende Wirkungen das furchtbare Produkt dieses dreifachen Bündnisses sind, so dient die hinzutretende körperliche Häßlichkeit in ähnlicher Weise, wie wir dies schon in der Malerei nachzuweisen versuchten, zur Verstärkung der Wirkung des Erhabenen. Geht die moralische Schlechtigkeit weniger in die Tiefe, ist sie mehr Unlauterkeit der Gesinnung, welche den, dem sie innewohnt, weniger darauf bedachtnehmen läßt, anderen zu schaden, als sich selber durch Anwendung unerlaubter, sittlich verwerflicher Mittel Gewinn zu verschaffen; tritt bei demselben zugleich infolge allgemeinen tiefen Standes der Intelligenz ein gänzliches Verkennen des Wertes und der Bedeutsamkeit der für die Verfolgung der relativ hoch gesteckten

Ziele sich ihm darbietenden Mittel in greller Beleuchtung hervor; wird uns endlich als unausbleibliches Ergebnis dieses Mißverhältnisses zwischen Wollen und Können ein klägliches Scheitern der kühnen Pläne vorgeführt, so jedoch, daß der Mißerfolg nicht mit dauernder ernstlicher Schädigung für den Unternehmer verbunden ist, so erweist die Zugabe körperlicher Mangelhaftigkeit sich als äußerst nutzbar für die Erreichung der komischen Wirkung. Um einer nicht seltenen irrtümlichen Ansicht über die Verwendung des Häßlichen in der Poesie wie in der Kunst überhaupt entgegenzutreten, sei bei dieser Gelegenheit ausdrücklich bemerkt, daß weder zur Erreichung der Wirkung des Erhabenen, noch zur Erreichung der Wirkung des Komischen das Häßliche notwendig ist; beide Wirkungen werden oft auch ohne die Verwendung der Häßlichkeit erzielt, es soll eben nur gesagt werden, daß der Künstler die Häßlichkeit für diese beiden Zwecke oft sehr gut verwenden kann, und daß er in manchen Fällen, wo er sie verwendet hat, ohne diese seine erhabenen wie komischen Wirkungen weit unvollkommener, bisweilen gar nicht erreicht hätte. Zwei solcher, der dramatischen Poesie entnommenen Fälle mögen hier zunächst als Illustration der aufgestellten Behauptungen vorgeführt werden. Der erste sei der von Lessing selber besprochene Fall: er betrifft König Richard III. als Helden der gleichnamigen Tragödie Shakespeares.

Richard III. ist gerade darum erst das Scheusal voll dämonischer Erhabenheit, weil seiner ausgesuchten Bosheit die Mißgestalt sich gesellt. Dient schon die Vorstellung allein, daß die moralische Abscheulichkeit in einer ihr entsprechenden äußeren Hülle wohnt, dazu, sie uns in vergrößertem Maßstabe erscheinen zu lassen, so wird hier die Häßlichkeit in ihrer Bedeutsamkeit dadurch noch gewaltig gehoben, daß ihr zum großen Teil die Menschenfeindschaft Richards zuzuschreiben ist, daß ohne diese Häßlichkeit Richard nie dies Scheusal an moralischer Verworfenheit geworden wäre; diese Häßlichkeit ist gewissermaßen der Schlüssel zum Verständnis seines Charakters. — Weil er seiner Mißgestalt wegen von der menschlichen Gesellschaft gemieden wird, aus ihr ausgestoßen ist, weil sein ursprünglich für Freundschaft und Liebe empfängliches, nach Liebe und Freundschaft sich sehnendes Herz statt dieser holden Gegengaben nur Verachtung oder Haß empfangen, hat sich sein ganzes Empfinden gewandelt, hat er beschlossen, an der ganzen menschlichen Gesellschaft furchtbare Rache zu üben: „kann ich diese Menschen nicht neben mir, an meiner Seite sehen, so will ich sie unter mir, zu meinen Füßen sehen; kann ich ihnen keine Liebe einflößen, so will ich sie mit Entsetzen erfüllen". Das stolze Bewußtsein, an Verstandesschärfe wie an Thatkraft allen Personen seiner Umgebung so weit überlegen zu sein, wie er an körperlicher Wohlgestalt hinter ihnen steht, schärft einerseits nur

die Bitterkeit seiner Empfindung gegen sie, indem er sich sagt, daß diese blöden Menschen den hohen Geist in ihm lediglich wegen der mißgestalteten Hülle, in der er wohnt, verkannt oder übersehen haben; andererseits bietet es ihm die Zuversicht, daß er im stande sein werde, sein großes Rachewerk zu vollenden, die Menschheit in den Staub zu treten und feuert so seine Thatkraft nur noch mehr an. Richards Häßlichkeit entfremdet ihn den Menschen, diese Entfremdung erzeugt in ihm den Menschenhaß, sein Menschenhaß flößt ihm das Verlangen ein, sich an der Menschheit zu rächen, sie niederzuwerfen — also: Richard wird zum Scheusal durch seine Häßlichkeit. — Ohne die Häßlichkeit hätte Richard, anerkannt von den Seinen, von ihrer dankbaren Liebe und Verehrung, die seine großen geistigen Eigenschaften für ihn erweckt hätte, getragen, sich an den durch seine Lebensstellung, durch seine Geburt ihm zugewiesenen Aufgaben für das Wohl des Reiches und Königshauses haben genügen lassen, und es würden so Größe und Erhabenheit, die ja gerade in dem Überwinden der Schwierigkeiten, der Hindernisse, die ihm den Weg zum Throne versperrten, zu tage treten, ihm abgegangen sein — also: ohne seine Häßlichkeit hätte er gar kein tragischer Held werden können. — Würde Richard III. von Shakespeare, nicht mit dieser Mißgestalt ausgestattet, uns vorgeführt worden sein, so würden wir seine teuflische Bosheit gar nicht begreifen, oder er würde uns als so absolutes Scheusal erscheinen, daß wir uns mit Schauder von ihm abwenden, daß wir für ihn nichts von Interesse mehr würden empfinden können. Nur seine Häßlichkeit macht uns ihn und seine Handlungen verständlich, ja, sie bringt uns ihn menschlich näher, weil sie eine Art von Entschuldigung seiner Bosheit in sich birgt. So würde er auch nach dieser Seite hin, auch von diesem Gesichtspunkte aus ohne die Häßlichkeit kein tragischer Held sein; denn ein solcher muß menschlich empfinden können, er darf kein übermenschlicher Bösewicht sein, und das wäre Richard gewesen, wenn er, ohne von seinen Mitmenschen Böses empfangen zu haben, ohne von ihnen auf das empfindlichste gekränkt worden zu sein, sich als ihren unversöhnlichen Feind gezeigt hätte. — Wohl nie wieder hat ein Dichter in solchem Umfange die körperliche Häßlichkeit der gewaltigsten Wirkungen fähig gemacht. Indem er den Helden der Dichtung mit ihr ausstattete, auf sie seinen Charakter begründete, die Richtung seines Wollens und die Größe seiner Energie unlösbar mit ihr verknüpfte, hat er eine Tragödie von wahrhaft dämonischer Erhabenheit gedichtet, in der alles, was wir wahrnehmen und empfinden, auf die körperliche Häßlichkeit als ihre Quelle zurückläuft.

Derselbe Genius, der eine körperliche Eigenschaft, die als solche überhaupt nach allgemein giltigem Gesetz in der Poesie nur eine Neben-

rolle zu spielen befugt ist, und die ihrem speziellen Charakter nach auf den ersten Blick von der Verwendung innerhalb des gesamten Kunstgebietes ausgeschlossen erscheint, zur Hervorbringung der gewaltigen Wirkung des Erhabenen innerhalb der Kunstgattung, die als der Gipfelpunkt alles künstlerischen Schaffens bezeichnet zu werden pflegt, zu verwenden gewußt hat, hat dieselbe Eigenschaft der körperlichen Häßlichkeit zu Wirkungen hinreißender Komik in einem dramatischen Kunstwerk der heiteren Gattung benutzt. Die Komik in den „Lustigen Weibern von Windsor" beruht in ihrem letzten Grunde gerade ebenso auf der Mißgestalt des Helden, wie dies hinsichtlich der Tragik in „Richard III." der Fall ist. Wie geflissentlich Shakespeare die groteske Körperlichkeit des Helden der genannten Komödie, des Sir John Falstaff, damit nicht nur der Zuschauer, sondern auch der Leser sich dieselbe stets vor Augen rücke, immer wieder hervorzuheben sucht, wird aus folgender, dem bei unserem Dichter so beliebten Bereiche der Vergleichung entnommenen Blumenlese sich zur Genüge ergeben. Wir werden aufgefordert, in Falstaff zu sehen: eine Schweinswurst, einen Wollsack, einen Wallfisch mit tausend Tonnen Öl im Bauch, einen Fleischberg, einen aufgedunsenen Ballen Wassersucht, einen Beuteltrog der Bestialität, ein ungeheures Faß Sekt, einen gebratenen Krönungsochsen mit dem Pudding im Bauch. Und diese Schweinswurst, dieser u. s. w. dünkt sich gleichwohl in Hinsicht seiner physischen Vortrefflichkeiten in der Lage, die beiden ehrbarsten Frauen Windsors in seine dicke Person verliebt zu machen, sie zu verlocken, ihm zu Liebe von dem Pfade der Pflicht zu weichen, den sie so lange unsträflich gewandelt. Mit dieser Kläglichkeit seines Urteils verbindet sich nun, ganz abgesehen von der allgemeinen Immoralität seines Strebens, noch die äußerste Niedrigkeit der Gesinnung, indem er es weniger auf die Herzen als auf die Geldbeutel der wohlbemittelten Frauen abgesehen hat. Das scheinbare Eingehen dieser auf seine Bemühungen um ihre Gunst, die beständigen Gefahren und fatalen Situationen, in die er durch die drohende Entdeckung seitens des einen der beiden Ehegatten versetzt wird, vollenden die Komik und erhalten die Handlung in lebhaftem Gang. Wenn wir uns die oben aufgeführten Ingredienzien der komischen Effekte vergegenwärtigen, so werden wir leicht sehen, wie sich kaum eine passendere Illustration des Wesens wahrer Komik denken läßt als diese Dichtung Shakespeares mit ihrem Falstaff, bei dem zwischen Schein und Sein, zwischen Wollen und Leisten der schreiendste muntere Gegensatz besteht — und der Hauptvermittler dieser Komik ist seine Mißgestalt. Wie aber Shakespeare bezüglich der ganzen Anlage der Dichtung die Mißgestalt des Helden zur Erzielung der komischen Wirkung nutzbar gemacht hat, so erhält auch fast jede einzelne komische Situation ihre eigentliche

Pointe durch eben diese körperliche Mangelhaftigkeit, die ihn zur Zielscheibe des Spottes für alle Personen des Stückes macht und die in seinen Augen allein Vollkommenheit ist. Zwei Beispiele aus vielen mögen dies darthun.

Frau Fluth hat eben die Ehre eines Besuches des Ritters von der dicken Gestalt, da meldet Frau Page das unmittelbar bevorstehende Erscheinen des eifersüchtigen und mißtrauischen Herrn Fluth. Was thun? In aller Eile wird Falstaff in einen bereitstehenden Korb mit schwarzer Wäsche verpackt, von den Knechten fortgetragen und mit dem übrigen Inhalt des Korbes in den Fluß geschüttet. Man höre ihn selber in einer der nächsten Scenen seine dabei ausgestandenen Leiden klagen: „die Schurken schmissen mich in den Fluß und machten nicht mehr Umstände, als hätten sie die blinden Jungen einer Hündin ersäuft, fünfzehn auf einen Wurf, und man kann mirs an meiner Statur ansehen, daß ich eine gewisse Behendigkeit im Untersinken habe; wäre der Grund so tief wie die Hölle, ich müßte hinunter. Ich wäre ertrunken, wäre nicht das Ufer seicht und sandig gewesen; ein Tod, den ich verabscheue! Denn das Wasser schwellt den Menschen auf, und was für eine Figur wäre aus mir geworden, wenn ich ins Schwellen geraten wäre! Ich wäre ein Gebirge von einer Mumie geworden." — Und weiter heißt es in dem Bericht an den vermeintlichen Herrn Bach, der niemand anders als Herr Fluth selber ist: „Ich litt die Qual dreier verschiedener Todesarten, erstlich eine unerträgliche Furcht, von dem eifersüchtigen Leithammel entdeckt zu werden; zweitens, im Zirkel gekrümmt zu liegen, wie eine gute Klinge im Umkreise eines Viertelscheffels, Heft an Spitze, Sohle an Kopf; und endlich, verkorkt zu sein, wie ein starker Aquavit, mit stinkendem Leinzeug, das in seinem eigenen Fette gohr; denkt euch nur, ein Mann von meinen Nieren, denkt nur, — der so wenig Hitze verträgt als Butter: ein Mann, der in ewigem Auftauen und Evaporieren lebt; es war ein Wunder, dem Ersticken zu entgehen. Und im Siedepunkte dieses Bades, als ich schon über die Hälfte in Fett geschmort war, wie ein holländisches Gericht, in die Themse geworfen zu werden und glühend heiß in der Flut abzukühlen wie ein Hufeisen — denkt euch nur, zischend heiß!"

Man sieht, die Qualen der beiden letzten „Todesarten" werden lediglich durch die entstellende Überfülle des armen Ritters herbeigeführt. Wie würde die Komik dieser Situation verlieren, wenn Falstaff einen schmächtigen oder auch nur normalen Wuchs besessen hätte. — Trotz des erlittenen Ungemachs begiebt sich Falstaff auf eine erneute Bestellung abermals zu Frau Fluth, und abermals naht der von seinem Eifersuchtswahn getriebene Ehegatte. Diesmal wird in der Not zu einer Maskerade gegriffen — und als kluge Frau aus Brentford erhält Falstaff von dem rasenden

Fluth die fürchterlichsten Prügel, die er je empfangen, „seit er Gänse gerupft, die Schule geschwänzt und Kreisel gepeitscht“. Auch in dieser Situation wird die Komik im wesentlichen durch die Mißgestalt Falstaffs herbeigeführt. Man stelle sich nur die unbeholfene Gestalt in der Weibervermummung vor, darauf bedacht, in Haltung und Geberden eine Frau darzustellen und diese Haltung, diese Geberden trotz des niederrauschenden Schlägehagels sorglichst beizubehalten bemüht, dabei infolge ihrer Schwerfälligkeit außer stande, durch beschleunigten Rückzug die schmerzliche Prozedur abzukürzen — und man wird gestehen müssen, daß ohne die Eigentümlichkeit der Statur Falstaffs die Komik um ihre schlagendsten Wirkungen gebracht wäre.

Hier also, in den „Lustigen Weibern“, wie dort in „Richard III.“, werden die vom Dichter beabsichtigten Wirkungen in ihrer Vollständigkeit nur durch das Hilfsmittel der körperlichen Häßlichkeit erreicht. In beiden Fällen erscheint sie gepaart mit moralischer Häßlichkeit, aber — hier mit niederer Intelligenz und kläglichem Scheitern der Pläne, doch ohne alle bösen Schlußwirkungen geeint, zur Erreichung der Wirkung des Komischen verwandt; dort mit höchster Intelligenz und gewaltigem Erfolge in der aufsteigenden Handlung, mit furchtbarem Zusammenbruch in der absteigenden Handlung und völliger Zerstörung in der Katastrophe verbunden, der Erreichung der Wirkung des Erhabenen dienstbar gemacht. — Diesen beiden Werken der dramatischen Weltlitteratur wollen wir in der Kürze noch zwei epische von gleich universellem Charakter gegenüberstellen, in deren einem das erhaben, in dem andern das komisch Häßliche uns entgegentritt. — Das finstere Gegenstück zu dem strahlenden Göttersproß, dem Lichtsohne Siegfried, bildet im Nibelungenliede der grimme Nibelung Hagen, der Nebelsohn. Im Wasgauwalde hatte Walthari ihm die furchtbare Wunde geschlagen, die ihm ein Auge geraubt und eine breite blutrote Narbe quer durch das Gesicht über den Mund fort hinterlassen. Die furchtbare Entschlossenheit, der wilde Trotz, die vollendete Rücksichts- und Schonungslosigkeit, die alle seine Handlungen kennzeichnet, drücken noch dazu seinem Antlitze ihr finsteres Gepräge auf. In echt dichterischer Weise läßt das Lied uns eine Vorstellung von seiner dämonischen Erscheinung gewinnen, indem es uns den Eindruck schildert, den Hagen auf Dietlinde, das Töchterlein des Markgrafen Rüdiger macht. Der Markgraf befiehlt seiner Gemahlin und seiner Tochter, die drei Könige und die drei vornehmsten ihrer Mannen, Volker, Dankwart und Hagen zu küssen. Die durch die mittelalterliche Sitte geheischte Begrüßungsthätigkeit nimmt ihren ungestörten Fortgang, bis Dietlinde an Hagen kommt; als sie ihn küssen soll und ihm dabei ins Gesicht blickt, da wird sie von Entsetzen erfaßt, jäh

wechselt ihre Farbe, gar zu gern hätte sie es unterlassen, den fürchterlichen Mann zu küssen, „doch mußte sie da leisten, was ihr der Wirt gebot; gemischt ward ihre Farbe, sie wurde bleich und rot". Unwillkürlich müssen wir denken: wenn Hagen hier, wo er sich in befreundetem Kreise weiß, dem er selber eine freundliche Gesinnung entgegenträgt, wo er nach mühseliger Fahrt unter gastlichem Dache sicher und ungefährdet ruhen darf, durch seine Gestalt solches Grauen erweckt, wie mußte er dann anzusehen sein, wenn Verachtung oder Zorn ihm die Furchen des Antlitzes tiefer grub, wenn hohnvolles Auflachen ihm die zerschnittene Oberlippe über die klaffende Zahnlücke emporhob, wenn in leidenschaftlicher Aufwallung das eine Auge Funken zu sprühen begann! Wie in Richard III. treffen hier bei Hagen körperliche Entstellung und moralische Häßlichkeit zusammen, um im Verein mit unbeugsamer Energie und höchster Verstandesschärfe ein Bild grauenvoller Erhabenheit zu liefern. Bewußt, mit vollster Absichtlichkeit verüben beide das Böse, verbreiten sie auf ihrer furchtbaren Bahn Verwüstung und Zerstörung, namenloses Elend rings um sich her. Und doch, bei aller Übereinstimmung in den Handlungen, welcher Unterschied in den Motiven! Menschenhaß und Treue! Doch nicht hier ist der Ort, diese Parallele weiter zu verfolgen; — zur Sache ist nur noch zu bemerken, daß, wenn wir bei Hagen die körperliche Häßlichkeit in dem Gesamtbilde auch ungern vermissen würden, da das Dämonische seiner Persönlichkeit dann immerhin weniger grell und greifbar hervortreten würde, sie doch nicht so mit dem Wesen des Helden und mit dem Gange der Handlung unlöslich verknüpft ist, wie wir das bei Richard III. nachzuweisen versucht haben; die Häßlichkeit bleibt hier ein Nebenmotiv, während sie bei Richard den ganzen Vordergrund füllt. — Und nun zum epischen Kehrbilde, zum komisch Häßlichen! Shakespeare hat mit Hinweglassung aller Detailzeichnung die Überfülle als tödlichen Widersacher aller menschlichen Wohlgestalt in Falstaff ans Licht gestellt; Cervantes läßt in seinem Don Quixote die denkbar vollständigste Abwesenheit alles Fleisches zur Basis kläglichster körperlicher Verhältnisse werden, und zur Vervollständigung des Eindruckes des ritterlichen Jammers leiht er dem Streitroß des Helden, der Rosinante, die gleiche Schattenhaftigkeit. Doch die verschiedenen Ursachen erzeugen in den beiden Inhabern des Zuviel und des Zuwenig die gleiche Wirkung: den Wahn höchster körperlicher Vollkommenheit und die in erster Linie auf diese sich stützende Überzeugung, Erfolge erringen zu können, die alle Rivalen unfehlbar in den fernsten Hintergrund zurückscheuchen müßten. Wie Falstaff durch die Zauberkraft seiner Erscheinung die Grundsätze der ehrbarsten Frauen zu erschüttern gedenkt, so will Don Quixote durch sein leuchtendes Beispiel, durch die

Anmut seines Benehmens, seinen kühnen Sinn, durch das Bestehen unerhörter Abenteuer das tief gesunkene Rittertum seiner Zeit wieder zu dem einstigen hohen Glanze erheben; die Schönheit seines Körpers, die Stärke seines Armes sollen dabei die erforderliche äußere Grundlage für die hohe Aufgabe sein, die er sich gestellt: also das gleiche komische Mißverhältnis zwischen den Zielen und den dafür verwendbaren Mitteln. Die ausgedörrte, überhagere Gestalt, die jämmerliche Schwäche des Armes, der kaum die Lanze regelrecht anzulegen vermag, bilden den schneidendsten Gegensatz zu den Vorstellungen, die der edle Ritter von sich selber hat, und so besteht derselbe tolle Widerstreit zwischen dem, was er zu vollführen wähnt und dem, was er wirklich vollführt — der Kampf gegen die Windmühlenflügel, das Niederwerfen des armen Barbiers u. s. w. Auch in diesem Muster des komischen Romans sehen wir die beabsichtigten Wirkungen unlösbar mit der körperlichen Häßlichkeit verknüpft. Denken wir uns den Ritter von der traurigen Gestalt in einen kräftigen, derben Landjunker gewöhnlichen Schlages umgewandelt, wie solche ja auch die Sonne, die Castiliens Ackerfluren vergoldet, bescheinen und beschienen haben wird; denken wir uns einen solchen Vertreter der Interessen adeligen Großgrundbesitzes hochfliegende Träume romantischer Ritterlichkeit in seinem runden Kopfe wälzend und sich abmühend, sie ins Praktische zu übersetzen, so werden wir die Komik sofort der trivialen Albernheit achselzuckend den Platz räumen sehen.

Auf kurzem Rundgange durch die Gebiete der Plastik, der Malerei und der Poesie haben wir gefunden, daß die letzten beiden Künste, sowohl zur Erreichung der Wirkung des Erhabenen wie zu der des Komischen, sich mit bestem Erfolge der Darstellung der körperlichen Häßlichkeit bedienen. Der Gesichtspunkt aber, den wir bei den vorstehenden Betrachtungen gewonnen haben, ist dieser: Je mehr die Kunst von der Darstellung des Sinnlichen sich zur Hervorbringung geistiger Wirkungen erhebt, desto mehr tritt die Forderung des Schaffens der körperlichen Schönheit in den Hintergrund, indem die Harmonie, die das Grundelement des Schönen bildet, das in aller Kunst sich zur Gestaltung durchzuringen hat, immer mehr zur Harmonie der nicht mit den Sinnen selber erfaßbaren, sondern nur durch die Sinne vermittelten, aber mit dem Geiste erfaßten einzelnen, zu einer ideellen Einheit eines Empfindungs- oder Willensaktes sich zusammenschließenden Momente wird. In der Plastik ist die Schönheit Harmonie der einzelnen, einen Körper bildenden, an sich wohlgestalteten Gliedmaßen; das innere Leben, die Seele der dargestellten höheren organischen Wesen ist von dem Plastiker unmittelbar in die Gestaltung, Stellung, Haltung der Gliedmaßen des einzelnen schönen Körpers hineingelegt. In der Malerei ist die Schön-

heit harmonische Verbindung einer Vielheit organischer wie unorganischer Formen, zum Zweck der Erzeugung einer zu bestimmter Empfindung sich zuspitzenden geistigen Vorstellung. In der Poesie ist die Schönheit Harmonie der den Verlauf einer Empfindung oder Handlung bildenden Phasen derselben. Gerade die Frage aber nach der Darstellungsberechtigung des körperlich Häßlichen in den einzelnen Kunstgebieten nötigt uns zu einer genauen Prüfung des Charakters, der Beschaffenheit des Schönen, dessen Darstellung die jeder einzelnen Kunst zugewiesene Aufgabe ist und bleibt, und die richtige Lösung dieser Frage nach der Berechtigung der Kunst, das Häßliche darzustellen, führt uns trotz der zum großen Teil bejahenden Antwort nur zu um so festerer Überzeugung von der unbedingten allgemeinen Giltigkeit des Satzes: Kunst ist Darstellung des Schönen.

# Anhang.

### Themata für Aufsätze, mündliche Vorträge oder Repetitionen aus dem ganzen Gebiete der in dem „Laokoon“, beziehungsweise den „Paraphrasen“ behandelten Fragen, nebst Nachweis der Quellen und Erläuterungen.

1. Warum haben die Verfertiger der Laokoongruppe den Zügen des Laokoon den Ausdruck verhaltenen Schmerzes bei entsetzlichem Leiden gegeben?
2. Haben die Verfertiger der Laokoongruppe durch den Ausdruck verhaltenen Schmerzes, den sie den Zügen Laokoons gaben, gegen die Naturwahrheit verstoßen, und ist, wenn dieses der Fall, dieser Verstoß zu entschuldigen?
3. Das Verhältnis des Schönen der Kunst zu dem Schönen der Natur.
4. „Idee“ als ästhetischer Terminus. Künstlerisches Ideal. Idealisieren.
5. Die allgemeine Aufgabe der Kunst.
6. Wie entsteht ein Kunstwerk?
7. Die Thätigkeit der Phantasie beim Beschauen plastischer Kunstwerke.
8. Lessings „fruchtbarer Moment“. Der Nachweis der Wahl desselben in der Laokoongruppe.
9. Was versteht Lessing unter „transitorisch“, und warum ist dem bildenden Künstler die Darstellung des Transitorischen untersagt?

10. Weshalb darf der bildende Künstler keine starken Affekte darstellen?
11. Das Gesetz der Schönheit, das dem bildenden Künstler die Darstellung starker Affekte verbietet, gebietet sie dem Dichter.
12. Welche Rolle spielen die Affekte im Drama?
13. Welche Rolle spielen die Affekte in der lyrischen Dichtung?
14. Welche Rolle spielen die Affekte in der epischen Dichtung?

(12–14: Zerlegung von Thema 11.)

15. Die Handlung als Produkt des Affektes im Drama, der Affekt als Produkt der Handlung im Epos (Roman).
16. Welche Grenzen sind dem Dichter bei der Nachahmung von Werken der bildenden Kunst gezogen?
17. Das antike Schönheitsideal, an die Darstellung des „Bacchus mit Hörnern" geknüpft.
18. Minerva und Juno mit dem Blitzstrahl, bei dem Dichter und bei dem bildenden Künstler.
19. Warum darf der Dichter eine zürnende Venus darstellen, der Bildhauer nicht?
20. Welche Grenzen sind dem bildenden Künstler bei der Nachahmung von dichterischen Werken gezogen?
21. Darf der Dichter dem bildenden Künstler, der bildende Künstler dem Dichter nachahmen? (Zusammenlegung der Themata 16 und 20.)
22. Welche für den Dichter geeigneten Stoffe darf der bildende Künstler für seine Darstellungen nicht verwerten?
23. Die Pest im ersten Buche der Ilias, ein dichterischer, kein malerischer Stoff.
24. Die ratpflegenden Götter im vierten Buche der Ilias, ein malerischer, kein dichterischer Stoff.
25. Das Lessingsche Prinzip der Einteilung der Künste.
26. Was ist das Darstellungsmaterial des Dichters, und was hat der Dichter seinem Material gemäß darzustellen?
27. Wie unterscheidet sich das Darstellungsmaterial des Bildhauers von dem des Malers, und welche Konsequenzen ergeben sich aus diesem Unterschiede für die Darstellungsgebiete der beiden Künste der Plastik und der Malerei?
28. Die körperlichen Gegenstände in der Poesie.
29. Die körperlichen Gegenstände in der epischen Poesie.
30. Die körperlichen Gegenstände in der dramatischen Poesie.

(29–30: Zerlegung und weitere Ausführung von Thema 28.)

31. Die körperlichen Gegenstände in der Ilia sund im Nibelungenliede.
32. Wie spiegelt in dem Gebrauch und in der Darstellung der körperlichen Gegenstände sich der verschiedene Grundcharakter des griechischen und des germanischen Volksepos wieder?

33. Die epitheta ornantia in der epischen Volkspoesie. Ihr verschiedener Gebrauch im griechischen und altdeutschen Volksepos.
34. Die ausführlicheren Beschreibungen körperlicher Gegenstände in Ilias und Nibelungenlied.
35. Das „beschreibende Gedicht" des 17. und 18. Jahrhunderts.
36. Der Schild des Achilles in der Ilias und der Schild des Aeneas bei Vergil.
37. Der verschiedene Grad der Befähigung, andeutungsweise Handlungen darzustellen, bei dem Bildhauer und bei dem Maler.
38. Wie stellt der Dichter körperliche Schönheit dar?
39. Die Fähigkeit des Dichters, direkt körperliche Häßlichkeit darzustellen, verglichen mit seiner Unfähigkeit, direkt körperliche Schönheit darzustellen.
40. Ist der Bildhauer berechtigt, körperliche Häßlichkeit darzustellen?
41. Die Umwandlung des Naturhäßlichen in Kunstschönes in der Porträtplastik und der Porträtmalerei.
42. Das antike und das moderne plastische Schönheitsideal (vergl. Thema 17).
43. Die Schönheit der Plastik, verglichen mit der Schönheit der Malerei.
44. Die Verwendung des körperlich Häßlichen in der Malerei.
45. Das Häßliche im Dienste des furchtbar Erhabenen in Malerei und Poesie.
46. Das Häßliche im Dienste komischer Wirkungen in Malerei und Poesie.
47. Das niedrig und das erhaben Häßliche in der Poesie.
48. Richard III., ohne körperliche Häßlichkeit kein tragischer Held.
49. Inwiefern beruht die komische Wirkung der „Lustigen Weiber von Windsor" auf der Mißgestalt Falstaffs?
50. Die dicke und die dünne Häßlichkeit: Falstaff und Don Quixote.

## Anmerkungen zu den obigen Themen.

**1.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 1 und 2.

a) Schilderung des Leidens Laokoons; Größe und Charakter des Leidens: Steigerung auf den denkbar höchsten Grad durch Komplizierung — Laokoon leidet physisch in durch seine körperliche Widerstandskraft verlängerter Qual; er leidet psychisch als Patriot, als Vater, als durch unmittelbares göttliches Strafgericht Heimgesuchter.

Trotz dieser Häufung furchtbarster Leiden keine leidenschaftliche Äußerung des Schmerzes in den Zügen Laokoons.

b) Erklärung dieser befremdlichen Erscheinung durch Winckelmann aus der durch die Künstler in ihrem Werke in die Erscheinung gebrachten

Idee: Triumph der Seelengröße über furchtbarstes Leiden. Begründung: Seelengröße zeigt sich in der Standhaftigkeit im Leiden. Seelengröße Ergebnis der griechischen „Weltweisheit“. Die griechischen Künstler zum großen Teil „Weltweise“. Wiederschein der geistigen Eigenschaften des Künstlers in seinem Werke.

c) Widerlegung dieser Begründung durch Lessing. Verhaltung des Schmerzes ebensowenig wirkliches Kennzeichen der Seelengröße, wie Bekundung des Schmerzgefühles Kennzeichen mangelnder Seelengröße. Speziell äußerliche Verhaltung des Schmerzes ganz ungriechisch: ungescheut leidenschaftliche Schmerzausbrüche der seelenstarken Helden der griechischen Dichtung, bei Homer und bei Sophokles. Nur Festhalten an den Grundsätzen trotz aller Leiden Kennzeichen der Seelengröße nach altgriechischer Auffassung — Philoktet.

d) Richtige Erklärung durch Lessing — aus dem für das gesamte Kunstgebiet geltenden obersten Gesetze der Schönheit: Verletzung der körperlichen Schönheit durch den Ausdruck leidenschaftlichen Affektes. Körperliche Schönheit einziges Darstellungsobjekt der bildenden Kunst — also: Herabdrückung des Affektes den Künstlern geboten durch das Gesetz der Schönheit.

2. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 2 (für b und c noch „Paraphrasen“ Kap. 3 nach Anfang; Verwertung der Hauptgesichtspunkte).

a) Laokoongruppe, in der Diadochenzeit — nachklassische Periode der griechischen Plastik — entstanden. Gegensatz der klassischen und der nachklassischen Periode der griechischen Plastik. Klassische Periode 5. und 4. Jahrhundert. — Phidias, Skopas, Praxiteles: meist Göttergestalten voll ernster, stiller Majestät. Nachklassische Periode, mit Diadochenzeit beginnend, rhodische Schule: „Richtung auf glänzende Scheinbarkeit, auf äußeren Affekt, auf virtuose Behandlung“ — Lübke; Gruppen von leidenschaftlicher Bewegung; großartigste und charakteristischste Schöpfung die Laokoongruppe der rhodischen Bildhauer Agesandros, Athenodoros und Polydoros.

b) Bei Darstellung leidenschaftlicher Situationen in der Plastik notwendig Konflikt entstehend zwischen Wahrung des obersten Kunstgesetzes, des Gesetzes der Schönheit und der Forderung der Beobachtung der Naturwahrheit in der Kunst. Alle künstlerische Produktion idealisierende Nachbildung schöner Natur und Wirklichkeit; Potenzierung, Steigerung aller natürlichen Erscheinungen, Kräfte, Regungen in der Kunst geboten; alle Unterdrückung, Herabdrückung des Naturgebotenen unkünstlerisch. Anwendung dieser Bestimmungen auf die Laokoongruppe: stärkster Ausdruck des Affekts bei der Größe des Leidens Laokoons naturgemäß (vergl.

Thema 1, a und c), Herabdrückung des Affekts Verstoß gegen die Natur. Auf der anderen Seite Herabdrückung des Affekts durch das Gesetz der Schönheit erfordert (vergl. Thema 1, d).

c) Lösung des Konfliktes durch Entscheidung der Künstler für Wahrung des obersten Gesetzes der Kunst und für Verletzung der Naturnachahmung; darin Bekundung richtigen Kunstgefühles; Hinweis auf das umgekehrte Verfahren der modernen Naturalisten. Veranlassung des Konfliktes Wahl eines für die plastische Darstellung bedenklichen Stoffes.

d) Teilweise Sühnung des Verstoßes gegen die Naturwahrheit in der Laokoongruppe und Sicherung des relativen Kunstwertes derselben durch: 1. vollendete technische Ausführung, 2. äußerste Anschaulichkeit des dargestellten Vorganges, 3. Möglichkeit, den Affekt des Schmerzes sich naturgemäß gemildert zu denken durch den bei ungebrochener Kraft noch gegen die Schlangen fortgeführten Kampf.

3. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 2.

a) Kunst ist Darstellung des Schönen. Das Schöne ist die Idee in der Erscheinung. Idee ist die Vorstellung der Vollkommenheit eines Gegenstandes. In der Kunst Überführung der Idee in die Erscheinung; Gestaltung der Idee zum Ideal durch vollständige Verschmelzung von Idee und Erscheinung. Einseitige Betonung der Erscheinung führt zum extremen Realismus; einseitige Betonung der Idee führt zum extremen Idealismus (Realismus und Idealismus an sich bezeichnen nur den verschiedenen Gang, der bei der Verbindung der beiden Faktoren des Schönen, der Erscheinung und der Idee, eingeschlagen werden kann: Realismus von der Erscheinung zu der aus ihr aufleuchtenden Idee; Idealismus von der Idee zu der für sie gesuchten, ihr Gestalt und Form verleihenden Erscheinung). Extremer Realismus: Naturkopierung ohne Idee; extremer Idealismus: Idee ohne Naturwahrheit. Dem Realismus eigen: Streben nach vollendeter Technik und Naturtreue; dabei häufig Darstellung des Zufälligen, Gewöhnlichen, Gemeinen oder auch Grauenhaften. Dem Idealismus eigen: Streben nach bedeutendem geistigen Gehalt, nach dem Hohen aber auch nach dem Übernatürlichen; dabei häufig Gleichgiltigkeit gegen die Form, Vernachlässigung der Forderungen der Technik, auch zu große akademische Kälte. Der Realismus leicht zu natürlich, der Idealismus leicht unnatürlich.

b) Die richtige Mitte durch Lessing gekennzeichnet, namentlich „Hamb. Dramaturgie" 70. Stück. Alle künstlerische Thätigkeit Nachahmung der Natur; Unmöglichkeit, durch die Phantasie allein Kunstgebilde zu schaffen. Natur dabei nicht nur als Inbegriff der sichtbaren Schöpfung, sondern auch als geistige Natur des Menschen in ihren

Manifestationen, Empfindungen und Handlungen, zu fassen: sichtbare Naturkörper, Empfindungen und Handlungen nach ihrem natürlichen Verlauf. Doch nicht Natur überhaupt, nur schöne Natur Nachahmungsgegenstand der Kunst — und, auch schöne Natur nicht direkt durch die Kunst nachzuahmen, weil auch schöne Natur nur unvollkommen, nicht dem Ideal der Kunst entsprechend. In allem Naturschönen Mangel an Harmonie; wesentlichste Forderung des Kunstschönen Harmonie: vollständiges Zusammenstimmen aller Teile, lückenloser Zusammenschluß derselben zu einem einheitlichen Ganzen. Durch Hineintragen der dem Naturschönen fehlenden Harmonie in dasselbe entsteht die Idee. Die Idee als solche nur ein geistiges Bild; dadurch daß ihr die Erscheinung verliehen, sie in die Realität, aus der heraus sie gebildet, zurückversetzt wird in der Erscheinungsform der Kunstschöpfung, wird sie endlich zum Kunstschönen selber, zum Ideal.

c) Unterschied zwischen dem Naturschönen und dem aus ihr durch Bildung der Idee und Übertragung dieser in die Kunstform geschaffenen Kunstschönen: das Schöne in der Natur nicht rein vorhanden, vermischt mit Nichtschönem, lückenhaft, ohne strenge Gliederung und Ordnung der Teile, unübersichtlich. Das Schöne in der Kunst rein, befreit von unwesentlichen oder nicht dazugehörenden fremden Zusätzen, streng in sich abgeschlossen, wohlgeordnet in allen Teilen, eine Einheit in festem, engem Rahmen. Das Naturschöne in seiner höchsten Entwickelung nur auf kurze Zeitdauer beschränkt; das Kunstschöne die höchste Stufe der Vollendung festhaltend für immer. Aber — das Naturschöne lebensvolle Wirklichkeit, das Kunstschöne nur künstlicher schöner Schein.

4. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 2.

Die Themata 4, 5 und 6 haben den größten Teil ihres Inhaltes mit Thema 3 gemein; in allen vier Themen handelt es sich um Begriff, Entstehung und Aufgabe der Kunst im allgemeinen. Erst von Thema 7 an werden einzelne Kunstgebiete betreffende Fragen aufgestellt.

Für die Themata 4, 5 und 6 werden im folgenden nur die verschiedenen Ausgangspunkte und besondere Einzelheiten bemerkt werden; im übrigen Hinweis auf Thema 3 oder „Paraphrasen“.

a) „Idee“ nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch vertauscht mit „Vorstellung, Begriff, Vorhaben, Plan“. Alle diese Ausdrücke aber bezeichnen auf dem Wege des Denkens, der Verstandesthätigkeit sich vollziehende Prozesse; ihr gemeinsames Charakteristicum ist das Zusammenfassen von Einzelheiten zu einem nur gedachten, nur im Geiste, nicht in der Realität vorhandenen Ganzen, „Vorstellung“ geistige Zusammenfassung der Merkmale eines Einzelbegriffes, „Begriff“ die gedachte Ein-

heit aller wesentlichen Merkmale eines Art- und Gattungsbegriffes, „Vorhaben" der vorläufige Entwurf eines in den Einzelheiten noch nicht festgestellten Unternehmens, „Plan" die Berechnung und Feststellung der einzelnen, in bestimmter Reihenfolge vom Anfange bis zum Endziel verlaufenden, zur Erreichung eines festen Zieles vorzunehmenden Thätigkeiten.

Davon unterschieden „Idee" als ästhetischer Terminus — kein Produkt des Denkens, sondern Produkt der Phantasie. Das Denken besteht im Abstrahieren, es erhebt sich vom Besonderen zum Allgemeinen; das Allgemeine ist sein Produkt, die Art, die Gattung, nicht das Individuum, und das Allgemeine hat keine reale, nur eine ideelle Existenz. Dagegen schaut die Phantasie nur einzelne bestimmte Gestalten, wandelt sie um, bildet sie weiter. Das Allgemeine, Abstrakte kann die Phantasie in ihren Gestaltungsbereich nur dadurch ziehen, daß sie, allegorisierend, es in individuell Konkretes für ihre Zwecke verwandelt.

b) Thätigkeit der Phantasie zur Gestaltung der Idee, Begriff der Idee, Umgestaltung der Idee zum Ideal in dem eigentlichen Kunstwerke — wie Thema 2, b.

c) Idealisieren: das mittels der Thätigkeit der Phantasie sich vollziehende Ersetzen der allem realen Sein anhaftenden Trübung und Mangelhaftigkeit durch Klarheit und Vollständigkeit. „Idee": idealisierter Naturgegenstand; doch der Naturgegenstand reale Erscheinung, die Idee Phantasiebild ohne reales Sein; Eintritt in dieses erst durch Verleihung der Körperlichkeit in dem Kunstgebilde, durch Erhebung zum Ideal. Ideal: durch Idealisieren aus dem Naturgebilde hervorgegangenes Kunstgebilde.

5. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 2.

Unvollkommenheit alles realen Seins. Relative Unvollkommenheit der Natur — der kurzsichtige Mensch schaut sie unvollkommen. Absolute Unvollkommenheit des menschlichen Strebens in Erkennen und Handeln. Folge davon Unbefriedigtsein und Sehnen nach Befriedigung. Gewähren von Befriedigung durch die Schöpfungen der Kunst als Abbildern der Vollkommenheit der Weltenschöpfung und des harmonischen Waltens Gottes in Natur und Menschenwelt. Beschränkung der Kunst auf die Schöpfung des schönen Scheines.

6. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 2.

a) Alle künstlerische Thätigkeit Nachahmung μίμησις. Gegenstand der Nachahmung: Natur. Begriff der Natur, vergl. Thema 3, b. Nicht jeder Naturgegenstand geeignet für die künstlerische Nachahmung.

b) Suchen und Finden des geeigneten Naturrohstoffes durch den Künstler.

c) Arbeit des Künstlers an dem gefundenen Rohstoff: 1. Umgestaltung zur Idee; 2. Überführung der Idee in die Erscheinung, vergl. Thema 3, b.

7. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 3 und Kap. 16 (etwa Mitte).

a) Verschiedene Thätigkeit der Phantasie beim Erschaffen und beim Genießen von Kunstwerken überhaupt: Produktion, Reproduktion (Kap. 3).

b) Spezielle Thätigkeit der Phantasie beim Betrachten von plastischen Kunstwerken, und zwar

1. beim Betrachten der plastischen Darstellung bewegt zu denkender Körper,
2. beim Betrachten der plastischen Darstellung einzelner ruhender Körper.

} Kap. 16.

8. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 3.

a) Hauptdarstellungsgegenstand der Plastik einzelne ruhende Körper; viel seltener Darstellungsgegenstand mehrere zu einer Gruppe vereinigte, in einem Bewegungsmoment aufgefaßte Körper, vergl. Thema 2, a.

b) In dem letzteren Falle die Forderung an den Bildner zu stellen, einen solchen Moment auszuwählen, von dem aus der ganze Vorgang, dem der dargestellte Moment angehört, verstanden und in den einzelnen Phasen verfolgt werden kann. Der zu wählende Moment, der „fruchtbare Moment“, muß in der Reihe der Bewegungsmomente, in welche der Vorgang, die Handlung zerlegbar zu denken ist, der mittlere sein.

c) Die durch die Darstellung der Laokoongruppe angedeutete Handlung in sieben Momente zerlegbar; für die Gruppe gewählt der vierte Moment, gleich weit vom Anfang wie vom Ende entfernt.

9. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 3.

a) Scharfe Begrenzung des Begriffes „transitorisch“ durch Lessing.

b) Bei andeutender Darstellung von Handlungen in der Plastik und Malerei das Transitorische in Widerspruch stehend mit dem Charakter des „fruchtbaren Momentes“; bei der Darstellung von einzelnen im Zustande der Ruhe befindlichen Körpern in Widerspruch stehend mit dem bleibenden Wesen der dargestellten Personen oder mindestens keinen Schluß auf dasselbe gestattend.

10. Stoff: Paraphrasen“ Kap. 2 und Kap. 3.

a) Die Darstellung starker Affekte durch die bildende Kunst verstößt ganz allgemein gegen das oberste Gesetz aller Kunst, gegen das Gesetz der Schönheit. Der bildende Künstler stellt körperliche Schönheit dar;

durch den leidenschaftlichen Ausdruck des Affektes aber wird der Körper, vor allem das Gesicht, notwendig entstellt.

b) Die Darstellung starker Affekte durch die bildende Kunst verstößt gegen spezielle Gesetze der bildenden Kunst, und zwar:

1. bei der Darstellung von bewegten Situationen (andeutender Darstellung von Handlungen, meist Gruppendarstellung) gegen die Bestimmung der Wahl des „fruchtbaren Momentes", weil die stärksten Affektgrade niemals mit diesem zusammenfallen können, wie ferner gegen die Bestimmung der Nichtdarstellungsfähigkeit des Transitorischen in der bildenden Kunst, und zwar speziell hier, weil der starke Affekt als transitorisch den Charakter des Vermittelungslosen hat, aus dem dargestellten Momente aber Schlüsse auf das Vorher und Nachher gezogen werden müssen;

2. bei der Darstellung einzelner ruhender Körper gleichfalls gegen die Nichtdarstellungsfähigkeit des Transitorischen, und zwar speziell hier, weil der transitorische starke Affekt unverständlich wäre, indem keine aus einer bestimmten Situation sich ergebende Veranlassung zu der leidenschaftlichen Erregung wahrnehmbar ist und der Affekt somit als bleibende Charaktereigenschaft der dargestellten Person gedacht werden müßte.

**11—15.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 4.

Der für diese fünf Themen in Betracht kommende Stoff bildet den ausschließlichen Gegenstand der Besprechungen im 4. Kapitel der „Paraphrasen" und ist dort auf folgende Weise disponiert:

Nachweis, daß die dreifachen Bestimmungen, die, aus dem obersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, hergeleitet, dem bildenden Künstler die Darstellung starker Affekte untersagen, auf die Dichtkunst sich nicht anwenden lassen.

Jene Bestimmungen treffen nur die Darstellungen körperlicher Erscheinungen, die in der bildenden Kunst Träger der Schönheit sind, nicht die Darstellungen von Empfindungen und Handlungen, welche der Dichtkunst zufallen.

Vielmehr erfordert der naturwahre und wirksame Ausdruck von Empfindungen und Handlungen die Darstellung starker Affekte.

Dieses Erfordernis läßt sich leicht für alle drei Gattungen der Poesie, Epos, Lyrik und Drama, aus dem Wesen derselben nachweisen.

Soll die ganze Fülle dieses Stoffes für einen Aufsatz verwertet werden, so wird dieser Nachweis des Erfordernisses der Darstellung starker Affekte für das gesamte Gebiet der Poesie nur allgemein zu halten sein, mit Hervorhebung der Hauptgesichtspunkte: Thema 11. Für die Verwertung der Details würde sich die Zerlegung von Thema 11 in die nur je eine poetische Gattung heranziehenden Themata 12, 13, 14

empfehlen. Auch würde bei der eigentlich selbstverständlichen Verwendung der starken Affekte für die Lyrik ein passendes Thema die Gegenüberstellung der starken Affekte in ihrer verschiedenen Bedeutung für Drama und Epos bilden, namentlich deshalb, weil hierbei, d. h. bei der Darlegung des umgekehrten Verhältnisses, in dem Affekt und Aktion im Drama und Epos zu einander stehen, sich vortrefflich eine Einsicht in den allgemeinen Charakter der beiden Dichtungsgattungen gewinnen läßt. Dieses Thema wäre etwa zu formulieren: die Handlung als Produkt des Affektes im Drama, der Affekt als Produkt der Handlung im Epos. Thema 15.

Für die Oberprimaner, nach längerer Lektüre der Ilias, könnte noch, etwa für „Freiwillige" und unter Erlaß des ersten Quartalaufsatzes, als Thema gestellt werden: die Affekte in Ilias und Nibelungenlied, nach ihren Ursachen und Graden mit einander verglichen. Andeutungen darüber: „Paraphrasen" Kap. 4, die letzten Seiten — und Kap. 16, Schluß.

**16, 20, 21.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 7.

a) Jeder Künstler soll nach einem allgemeinen Kunstgesetze seinen Stoff der Natur entnehmen. Dadurch erscheint zunächst ausgeschlossen, daß es gestattet wäre, daß ein Künstler dem andern, der Bildhauer oder Maler dem Dichter, der Dichter dem Bildhauer oder Maler den Stoff für seine Darstellung entlehnt. Da jedoch, wenn der bildende Künstler dem Dichter nachahmt, dieser aber den Stoff für sein Werk wieder der Natur und Wirklichkeit entlehnt hat, indirekt der bildende Künstler eben auch Natur nachahmen würde und ebenso der Dichter, wenn er dem bildenden Künstler nachahmt, der seinerseits durch die Natur sich den Stoff für sein Werk hat bieten lassen, indirekt Natur nachahmen würde, so kann die gegenseitige Nachahmung der Künstler für gestattet gelten.

b) Wenn aber gegenseitige Nachahmung der Künstler auch gestattet ist, so muß doch die Frage aufgeworfen werden, ob der Dichter den dem bildenden Künstler, der bildende Künstler den dem Dichter entlehnten Stoff so verwerten kann, wie er ihn vorfindet, ob der eine Künstler das Werk des anderen Künstlers einfach kopieren kann. Wenn kein Künstler die Natur so darstellen darf, wie sie sich seiner Wahrnehmung bietet, so darf er noch viel weniger den von einem anderen, d. h. auf einem anderen Kunstgebiete schaffenden, Künstler bereits nach den Gesetzen und Anforderungen seiner Kunst bearbeiteten Gegenstand kopieren. Er muß vielmehr den verarbeiteten Stoff erst von den Zügen, die die Verwertung für die fremde Kunst ihm aufgedrückt hat, befreien und ihn sich so wieder als reinen Naturgegenstand reproduzieren; dann erst, nachdem er auf diese Weise einen Naturrohstoff gewonnen hat, darf er die durch *seine* Kunst ihm vorgeschriebene Arbeit an seinem Stoff beginnen.

Resultat: Der Künstler kann in Wirklichkeit nur Natur nachahmen; entlehnt er seinen Stoff einem anderen Künstler, so muß er durch Reinigung von den Zuthaten der fremden Kunst sich erst wieder den Naturstoff zurückgewinnen und nötigt sich so selber zu einem Umwege, den er sich erspart hätte, wenn er gleich an die direkte Quelle, die Natur, sich gewandt hätte. Nimmt endlich der einem Vertreter einer anderen Kunst nachahmende Künstler jene Reinigung des Stoffes nicht vor, sondern benutzt, soweit seine Darstellungsmittel ihm dies gestatten, den durch die fremde Kunst bereits verarbeiteten Stoff so, wie er ihn vorgefunden, so schafft er durch Verletzung der Gesetze seiner, eine ganz andere Art der Bearbeitung fordernden Kunst eine Mißbildung. Nur allenfalls den Stoff, nie die Darstellungsweise darf der bildende Künstler dem Dichter, der Dichter dem bildenden Künstler entlehnen. — Dies die allgemeinen Gesichtspunkte für gegenseitige künstlerische Nachahmung überhaupt. In den „Paraphrasen" ist dieser Stoff im einzelnen eingehend behandelt worden, in Kap. 7 in Bezug auf den Dichter, der dem bildenden Künstler nachahmt, in Kap. 11 in Bezug auf den bildenden Künstler — speziell den Maler —, der dem Dichter nachahmt. In Kap. 11 der „Paraphrasen" ist auch die allgemeine Disposition des Stoffes angegeben. Das allgemeinste Thema, das aus diesem Stoffe gezogen werden kann, Thema 21, kann danach zunächst zerlegt werden in Thema 16 und Thema 20, sodann Thema 16 wieder in zwei Themata: 16a) Wenn der Dichter bei Darstellung von Körpern sich an den bildenden Künstler wendet. 16b) Wenn der Dichter bei Darstellung von Handlungen sich an den bildenden Künstler wendet; — schließlich Thema 20 gleichfalls wieder in zwei Themata: 20a) Wenn der bildende Künstler sich bei andeutender Darstellung von Handlung an den Dichter wendet. 20b) Wenn der bildende Künstler sich bei Darstellung von Körpern an den Dichter wendet.

Der Stoff für 16a) und 16b): „Paraphrasen" Kap. 7 — für 20a): „Paraphrasen" Kap. 11 (vor Mitte), für 20b), mit wesentlich negativem Resultat, in „Paraphrasen" Kap. 12, 13, 15.

**17, 18, 19.** Drei Beispiele — Bacchus mit Hörnern, Minerva und Juno mit dem Blitzstrahl, Venus mit den Attributen des Zornes — für die dem Dichter dem bildenden Künstler gegenüber zustehende größere Freiheit bei der Behandlung körperlicher Gegenstände oder körperlicher Verhältnisse. Zurückführung dieser Beschränkung des bildenden Künstlers auf die Hauptaufgaben der bildenden, speziell der plastischen Kunst, welche die Berechtigung einer derartigen Darstellung der bezeichneten göttlichen Persönlichkeiten ausschließen. Diese Hauptaufgaben der plastischen Kunst sind: ausschließliche Darstellung höchster körperlicher Schönheit und Fest-

halten an dem Charakter des Typischen (über letzteren Punkt vergl. Thema 2, a und b). Bacchus nicht mit Hörnern von dem Plastiker darzustellen, weil durch diese die weiche Schönheit des göttlichen Jünglings zerstört werden würde; Minerva und Juno nicht mit dem Blitzstrahl von dem Plastiker darzustellen, weil das Schleudern des Blitzstrahles nicht für sie charakteristisch, nicht mit den Vorstellungen von der ihnen eigenen Amtssphäre und von ihrem bleibenden, ständigen Wesen vereinbar ist; ebenso würde das, was bei der plastischen Darstellung dazu dienen sollte, den Zorn der Venus zu kennzeichnen, in Widerspruch stehen mit der Auffassung des typischen Wesens dieser Göttin.

Ganz andere Gesichtspunkte sind beim Dichter maßgebend. Seine Aufgabe ist es nicht schöne Körper, sondern schöne Handlungen darzustellen, nicht das Typische, Feststehende, sondern das Wechselvolle, Momentane vorzuführen. Bacchus, eine amtliche Handlung vollziehend, beansprucht in der Dichtung den Hörnerschmuck, der seine Würde kennzeichnet; Minerva und Juno, mit dem spezifisch göttlichen Strafwerkzeuge eine von einem Sterblichen ihnen persönlich zugefügte Kränkung rächend, sind in der Dichtung ganz an ihrem Platze; die in ihrer eigensten Eigenschaft, der Liebe, gekränkte Venus kann in der Dichtung nicht anders als zürnend dargestellt werden, und alles, was auch äußerlich ihren Zorn charakterisiert, wird für den Dichter zum brauchbaren Mittel für die Belebung seiner Darstellung. Dies die für alle drei Beispiele aufzustellenden allgemeinen Gesichtspunkte. Spezielleres für die einzelnen Themata: 17. Bacchus mit Hörnern. a) Bedeutung der Hörner für Bacchus. Berechtigung ihn auch ohne Hörner darzustellen. Kultusstatuen des Bacchus mit Hörnern. b) Aufgaben der antiken Plastik. Das antike Schönheitsideal. Stoff, in spezieller Ausführung: „Paraphrasen" Kap. 8 und 9.

18. Minerva und Juno mit dem Blitzstrahl. Blitzstrahl kein Attribut für Minerva und Juno, nicht charakteristisch für ihre Persönlichkeit. Typischer Charakter der antiken Plastik, vergl. Thema 2, a und b. Nur bei andeutender Handlung Darstellung der Göttinnen mit dem Blitzstrahl denkbar; keine solche Darstellung nachweisbar. In der Dichtung dagegen Minerva und Juno als handelnde Wesen den Blitzstrahl führend durchaus angemessene Erscheinungen. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 8 und 9. Dazu ferner „Paraphrasen" Kap. 4 (Geltung des Momentanen in der dichterischen Handlung).

19. Zürnende Venus — schon begrifflich für die Plastik unmöglich bei dem typischen Charakter der Plastik — vergl. Thema 2, a und b. Venus notwendig Personifikation der Liebe. Mit Furienattributen ausgestattet vollends undenkbar — alle Attribute in der Plastik im Dienste

der Idee, die in die einzelne dargestellte Erscheinung hineingelegt ist und durch sie zum Ausdruck gebracht wird. In der Dichtung dagegen zürnende, mit den Attributen des Zornes ausgestattete Venus sehr gut verwendbar, weil hier handelndes Wesen (wie in Thema 18: „Paraphrasen“ Kap. 4 [Anfang] heranzuziehen). Besonders noch hervorzuheben, daß bei dem Charakter der Liebe, deren Repräsentantin die Venus der Alten ist, Zorn und Haß aus Liebe erwachsend durchaus psychologisch begründet ist. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 8 und 9.

**22.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 11 (Anfang).

Ganz allgemeines Thema. Zusammenfassung der Ergebnisse der Untersuchungen der zehn ersten Kapitel des „Laokoon“. Disposition an oben bezeichneter Stelle. Zum Schluß Hinweis auf die dem bildenden Künstler offen stehenden Darstellungsgebiete.

**23** und **24**. Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 13 und 15.

Diese beiden Themata werden wohl am besten erst nach der Lektüre des 16. Kap. des „Laokoon“ zu stellen sein, weil für ihre verständnisvolle eingehende Behandlung die genaue Kenntnis der Einteilung der Künste nach dem von Lessing im 16. Kapitel aufgestellten Prinzip, aus dem die für die einzelnen Künste geeigneten Darstellungsgebiete sich erst klar ergeben, die notwendige Grundlage bildet. Der Unterschied der „sichtbar stehenden und der sichtbar fortschreitenden Handlung“, den Lessing im 15. Kap. als charakteristisch für bildende Kunst und Poesie aufstellt, ist, wie in den „Paraphrasen“ Kap. 15 nachgewiesen wird, kein recht greifbarer und bezeichnender, wie denn Lessing selber an ihm nicht festhält.

Was haben wir in Thema 23 zu erweisen? Doch eben dies, daß der bildende Künstler nur einen Moment fixieren kann, und daß es ihm nur möglich ist, solche Handlungen andeutungsweise darzustellen, deren Verlauf von dem einen dargestellten Momente aus zu übersehen ist. Handlungen, deren Darstellung, wie hier die der Pest, eine Vorführung verschiedener Momente erfordert, die wohl einen engen Zusammenhang mit einander haben, aus denen sich aber kein einziger herausheben läßt, von dem aus die Handlung ihrem ganzen Verlaufe nach übersehen werden könnte, können auch nicht einmal andeutungsweise von dem bildenden Künstler dargestellt werden; sie bieten sich nur der Verwertung durch den Dichter dar, in dessen Darstellung ein jeder Moment einer Handlung nicht nur als Teil des Ganzen, sondern auch für sich selbst Bedeutung hat und verständlich ist.

Da nun der bildende Künstler Handlungen zum Teil gar nicht, zum Teil nur andeutungsweise darstellen kann, so ergiebt sich für ihn

das Gebiet der Zeitfolge, der Handlungen, als nur nebensächliches Darstellungsgebiet, und das Gebiet der körperlichen Existenzen, die oder deren Teile er im Raume ebensowohl in vollendeter Schönheit wie in vollständigster Deutlichkeit zur Darstellung bringen kann, bleibt sein eigentliches Darstellungsgebiet, auf dem er zu seinem Teile, mit seinen Mitteln der alleinigen Herrscherin in dem ganzen weiten Reiche der Kunst, der Schönheit, seine Huldigungen darbringen kann. — Den umgekehrten Fall bietet Thema 24. Was sollen wir hier erweisen? Körper, die durch ihre Erscheinung allein uns fesseln, können der Dichtung kein geeignetes Darstellungsmaterial bieten. Nur in bewegter, wechselvoller Handlung vor unser Auge tretende Körper können für die dichterische Darstellung benutzt werden. Freilich interessieren uns dann nicht sowohl die Körper als die Bewegungen, die von ihnen ausgeführt werden und die, den in ihnen waltenden und wirkenden Willen zum Impulse habend, eine Handlung bilden. Nach dieser Einleitung wäre auszuführen, wie gerade der hier in Rede stehende Gegenstand sich vortrefflich für die Körper im Raume darstellende bildende Kunst, in diesem Falle nur für die Malerei, sich eignet, während er wegen der Ruhe der Körper nicht für die Poesie zu verwerten ist. Über die besonderen für die Malerei geeigneten Stoffe vergl. „Paraphrasen" Kap. 16, Abschnitt über Malerei.

**25** und **26**. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 16, erster Teil.

Dort in leicht übersichtlicher Anordnung ausgeführt. Als besonderer Teil zweigt sich davon Thema 26 ab, das wegen der umfänglichen Behandlung, die sein Stoff erfordert, für eine besondere Arbeit völlig ausreicht. Gerade über diesen schwierigen Stoff hier einige Bemerkungen.

Wesentliche Bedenken verursachte in den „Paraphrasen" die Besprechung der Darstellungsmittel, aus denen nach Lessing das Darstellungsgebiet einer jeden Kunst kraft der zwischen ihnen bestehenden Analogie sich ergeben muß, bezüglich der Dichtkunst. Den artikulierten Ton schlechtweg als Darstellungsmaterial der Poesie, nach Lessings Vorgang, zu bezeichnen, war nicht gut möglich, da die gesamte neuere Ästhetik, und gewiß mit vollem Recht, sich dagegen erklärt hat. Als das eigentliche Darstellungsmaterial der Poesie wird nun aber so Verschiedenartiges von den Hauptvertretern unserer neueren Ästhetik bezeichnet, und zumeist ist überdies das richtige Verständnis der hierbei entwickelten Ansichten so sehr abhängig von dem gesamten wissenschaftlichen Standpunkte oder dem philosophischen System, dem die einzelnen Vertreter derselben huldigen, daß von dem Versuche, unter diesen An-

sichten eine Wahl zu treffen und damit zugleich mit Lessing gänzlich zu brechen, Abstand genommen werden mußte. Carriere hat fast allein noch im ganzen und großen den Anschluß an Lessing festgehalten, und von ihm ist denn auch einiges in den „Paraphrasen" zu freier Benutzung entlehnt.

27. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 11 und Kap. 16.

In den „Paraphrasen" ist an mehreren Stellen, in eingehenderer Weise in Kap. 11, 16, 23 und 24, der Unterschied zwischen den Darstellungsmitteln und den Darstellungsgegenständen der Plastik und der Malerei hervorgehoben worden, ein Unterschied, der von Lessing nicht beachtet worden ist. Das in den Besprechungen zu Kap. 11 Bemerkte würde den Stoff zur Einleitung, das in den Ausführungen von Kap. 16 an betreffender Stelle Bemerkte den Stoff für die Bearbeitung des eigentlichen Themas hergeben. Die einschlägigen Bemerkungen in Kap. 23, 24 gelangen für ein anderes Thema zur Verwertung.

a) Die oberflächlichste Kenntnis der Werke der Skulptur und der Malerei führt zur Wahrnehmung eines äußerlichen zwischen ihnen bestehenden Unterschiedes, nämlich der stofflichen Armut des Bildhauers und des stofflichen Reichtums des Malers. Dort meist einzelne Gestalten, viel seltener wenige zu einer Gruppe vereinigte Gestalten, für sich, ohne wohnliche oder landschaftliche Umgebung dargestellt; hier, wenn wir, ganz absehend von den sonstigen für die Malerei verwerteten Stoffen, nur die Menschenwelt als Stoff ins Auge fassen, meist eine große Fülle von Gestalten nebst dem Raume, in den sie naturgemäß hineingehören, dargestellt. Fragen wir uns nach der Ursache dieses Unterschiedes, so werden wir ihn sicherlich aus der Verschiedenheit des Materials, dessen Bildhauer und Maler für die Schöpfung ihrer Werke sich bedienen, zu erklären versuchen. Die Kostbarkeit des Materials des Bildhauers und die Schwierigkeit der Bearbeitung desselben gegenüber der Billigkeit des Materials des Malers und der Leichtigkeit der Verwendung desselben zur Schöpfung mannigfachster Körperlichkeit wird sich als nächstliegende Erklärung für jene auffallende Erscheinung uns darbieten. Die Verschiedenheit des Stoffes also wird, wenn wir für die spezielleren Merkmale einen sie in sich schließenden weiteren Begriff wählen, die Verschiedenheit der Darstellungsgegenstände der beiden bildenden Künste bedingen und das steht in vollem Einklang mit dem von Lessing im „Laokoon" aufgestellten Einteilungsprinzip der Künste überhaupt.

b) Kurze Angabe dieses Einteilungsprinzipes im 16. Kapitel des „Laokoon". Dabei von Lessing die bildende Kunst als Einheit der Poesie gegenübergestellt. Der zwischen den beiden bildenden Künsten wie-

der hinsichtlich des Darstellungsmaterials bestehende Unterschied nicht hervorgehoben. Angabe dieses Unterschiedes nach „Paraphrasen“ Kap. 16.

c) Daraus sich notwendig ergebend der Unterschied in den Darstellungsgegenständen. Gleichfalls in den „Paraphrasen“ Kap. 16 näher ausgeführt.

**28—36.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 16, 17, 18, und zwar für 28 bis 34 Kap. 16, für 35 Kap. 17, für 36 Kap. 18.

Die neun Themata von 28—36 haben zu ihrem gemeinsamen Inhalte die Darstellung körperlicher Gegenstände durch den Dichter. Es bietet sich hier ein außerordentlich reicher Stoff zur Bearbeitung dar, der je nach der allgemeineren Hervorhebung der großen Gesichtspunkte oder nach der spezielleren Fassung einzelner dieser Gesichtspunkte eine wahre Fundgrube für Aufsatzthemata bildet. Das allgemeinste Thema 28 ist vorangestellt. Es knüpft direkt an die Feststellung der Darstellungsmittel und der Darstellungsobjekte der Poesie im 16. Kapitel des „Laokoon“ an, speziell an den Satz von der für den Dichter vorhandenen Möglichkeit, „auch Körper andeutungsweise darzustellen“. Disposition von Thema 28: a) Fähigkeit des Dichters, Körper andeutungsweise darzustellen; b) die Verwendung der körperlichen Gegenstände in der Poesie; c) die Art der Darstellung körperlicher Gegenstände in der Poesie. Alle drei Punkte gelangen zu eingehender Besprechung in den „Paraphrasen“ Kap. 16. Allerdings wird die Art der Darstellung körperlicher Gegenstände in der Poesie nur bezüglich des epischen Gebietes einer näheren Erörterung unterzogen, allein es wird ausdrücklich begründet, weshalb überhaupt die lyrische und dramatische Poesie der Darstellung der körperlichen Gegenstände keine besondere Sorgfalt zuwendet. Im allgemeinen ist nochmals hervorzuheben, daß für Thema 28 aus den eingehenden Besprechungen der „Paraphrasen“ Kap. 16 nur die großen Gesichtspunkte zu entnehmen sind; alles Speziellere ist für die folgenden Themata zu verwerten.

Sollte Thema 29 gewählt werden, so würde Punkt a des vorigen Themas die Einleitung zu bilden haben, Punkt b und c des vorigen Themas würden, in der Einschränkung auf die epische Poesie, ausführlich zu behandeln sein. Punkt c hätte in die beiden Abschnitte zu zerfallen: 1. Belebung des körperlichen Gegenstandes durch das *eine* Attribut; 2. ausführliche Darstellung körperlicher Gegenstände. Der Hinweis auf das Nibelungenlied in den „Paraphrasen“ wie die spezielleren Bemerkungen über die Epitheta ornantia daselbst würden bei der Bearbeitung von Thema 29 besser noch unberücksichtigt bleiben.

Für Thema 30 bieten „Paraphrasen“ Kap. 16 nur Weniges. Einleitung wie bei Thema 29. Für die Bearbeitung des eigentlichen Themas würden hier zur Verwendung gelangen die Ausführungen der „Paraphrasen“ Kap. 4 (letzter Teil).

Was Thema 31 anbetrifft, so würde der in Thema 29 behandelte Stoff in kurzer Fassung die Einleitung zu bilden haben. Das eigentliche Thema würde disponiert werden müssen: a) Verwendung der körperlichen Gegenstände für die poetischen Bilder; b) die Wahl der Attribute in den Epitheta ornantia; c) die Beschreibungen körperlicher Gegenstände. Den Stoff im allgemeinen bieten die „Paraphrasen“ Kap. 16 in völlig ausreichender Weise; ebenso findet sich der Stoff im einzelnen für das Nibelungenlied im Schluß des Kap. 16 der „Paraphrasen“, nicht aber für die Ilias. In dieser letzteren Beziehung müßte die Klassenlektüre ergänzend eintreten, daher das Thema besser wohl erst für die Oberprimaner zu stellen.

Thema 32 ist nur mit Bedenken der Vollständigkeit halber aufgestellt worden. Die „Paraphrasen“ Kap. 16 bieten nur die allgemeinen grundlegenden Gedanken. Das Detail ist zum großen Teil dasselbe wie bei dem vorigen Thema. Nähere Bekanntschaft, namentlich mit Ilias und Nibelungenlied, ist für die Bearbeitung dieses Themas unbedingt erforderlich, besondere Studien auch in diesem Falle nicht zu umgehen. Es gilt daher für dieses Thema, was bei „Themata 11—15“ (Affekte in Ilias und Nibelungenlied, mit einander verglichen) bereits bemerkt worden ist.

Thema 33 zeigt vielfache Berührungen mit Thema 28, 29 und 31. Disposition: a) Begriff des Epitheton ornans; b) seine Beschränkung auf die volkstümliche Epik und seine Bedeutung für dieselbe; c) bei annähernd gleicher Häufigkeit in Ilias und Nibelungenlied, der auffallende Unterschied in der Wahl der für die Epitheta gewählten Adjektiva. Erklärung dieses Unterschiedes aus dem verschiedenen Grundcharakter der das Wesen und die geistige Richtung der beiden Nationen auf das vollkommenste wiederspiegelnden Dichtungen.

Thema 34 ist in anderer Fassung das vielbeliebte Thema: Wie schildert der epische Dichter? Beispiele dazu außer dem „Garten des Löwenwirts in Hermann und Dorothea“ in den Freytagschen Romanen und Heyseschen Novellen in unerschöpflicher Fülle. In unserem Thema sollen die Beispiele nur aus Ilias und Nibelungenlied gewählt werden. Außer den von Lessing zitierten Beispielen aus der Ilias kann jeder Primaner ohne Mühe noch manche auffinden; sämtliche Schilderungen körperlicher Gegenstände aus dem Nibelungenliede sind „Paraphrasen“ Kap. 16, Schluß, angeführt. Disposition: a) Hinweis auf den Reich-

tum eingehender Schilderungen von körperlichen Gegenständen in der Ilias gegenüber der Sparsamkeit in der Verwendung derselben im Nibelungenliede; b) Unterschied in der Art der Schilderung: echt dichterische Umwandlung der Beschreibung in Erzählung in der Ilias, trockene Aufzählung der körperlichen Einzelheiten in dem Nibelungenliede; c) Unterschied der stofflichen Kategorien der beschriebenen Gegenstände: Fülle der Beziehungen in der Ilias, Beschränkung auf Kleidung und Putz in dem Nibelungenliede; d) in allem, was dichterische Technik anlangt, das Nibelungenlied tief unter der Ilias. Dagegen an Schärfe der Charakteristik und Adel der Motive des Handelns das Nibelungenlied hoch über der Ilias. (Der letzte Punkt, der gestellten Aufgabe entsprechend, mehr angedeutet als ausgeführt.)

Den Stoff für das 35. Thema bietet 17. Kapitel der „Paraphrasen" in übersichtlicher Anordnung, außerdem die etwaigen Notizen über Opitz und Haller jede Litteraturgeschichte. (Auch Kleist mit seinem „Frühling" heranzuziehen.)

Ebenso ist über Thema 36 — ausschließlicher Inhalt der „Paraphrasen" Kap. 18 — hier nichts Besonderes mehr zu bemerken.

---

**37.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 16.

Wie der Dichter, dem als eigentliches Darstellungsgebiet durch sein Material, die Sprache, Handlungen und Empfindungen zugewiesen sind, andeutungsweise auch Körper darstellen kann; so kann der bildende Künstler, dem als eigentliches Darstellungsgebiet durch sein körperliches Material die Welt der Körper zugewiesen ist, andeutungsweise auch Handlungen darstellen. Der Bildhauer und der Maler vermag es; doch ist die Fähigkeit, Handlungen durch Körper andeutend darzustellen, für Bildhauer und Maler in sehr verschiedenem Grade vorhanden. Die für den Bildhauer in geringerem Grade vorhandene Fähigkeit läßt ihn in seinen Schöpfungen meist darauf verzichten, durch seine Gestalten die Vorstellung einer Handlung zu erwecken; er stellt sehr überwiegend einzelne Körper im Zustande der Ruhe dar. Die für den Maler in höherem Grade vorhandene Fähigkeit läßt ihn überwiegend mehrere in einer bestimmten, scharf ausgeprägten Situation, die einen Moment einer Handlung repräsentiert, befindliche Körper darstellen. Inwiefern dies durch die Verschiedenheit des Materials und die damit in engstem Zusammenhange stehende Verschiedenheit der den beiden Künstlern für ihre Darstellungen erwachsenden Aufgaben bedingt ist, wird im einzelnen „Paraphrasen" Kap. 16 (Mitte) dargelegt.

**38.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 20—22.

Disposition: a) Befähigung des Dichters, körperliche Gegenstände überhaupt darzustellen; Verwendung der körperlichen Gegenstände für dichterische Zwecke im allgemeinen (Stoff für a: „Paraphrasen“ Kap. 16); b) Unfähigkeit des Dichters, durch beschreibende Hervorhebung der einzelnen Teile oder Eigenschaften eines körperlich schönen Gegenstandes in uns ein deutliches Bild von der Schönheit desselben zu erzeugen; jene in a gekennzeichnete Art der wirklich dichterischen Beschreibung eines körperlichen Gegenstandes — Umwandlung der Beschreibung in Erzählung — aber nur geeignet, eine ungefähre Vorstellung von der Erscheinung des körperlichen Gegenstandes überhaupt, nicht aber speziell von seiner Schönheit zu erwecken. Gleichwohl für bestimmte dichterische Zwecke erforderlich, gerade Bilder körperlicher Schönheit vor der Phantasie des Lesers oder Hörers erstehen zu lassen; c) ein Mittel für den Dichter vorhanden, diesem Bedürfnis auf eine, dem innersten Wesen der Dichtkunst vollkommen entsprechende Weise zu Hilfe zu kommen: Schilderung des Eindrucks, den der körperlich schöne Gegenstand auf Personen der Dichtung macht — rein geistiges, auf Empfindung sich stützendes Mittel; mächtiger Anreiz dadurch auf die Selbstthätigkeit der Phantasie des Lesers oder Hörers ausgeübt; denkbar vollständigster Erfolg durch Anwendung dieses Mittels erzielt.

**39.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (Anfang und letztes Drittel).

a) Der Dichter kann von körperlicher Schönheit direkt, d. h. durch umständliche Aufzählung und Beschreibung der einzelnen Teile und Eigenschaften des körperlich schönen Gegenstandes kein deutliches Bild in dem Leser oder Hörer hervorbringen und soll daher auf jeden derartigen Versuch verzichten. Dagegen kann der Dichter durch direkte Schilderung wirkliche Bilder körperlicher Häßlichkeit erzeugen. In welchem Sinne und Umfange er dies kann, ist dargelegt „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (Anfang).

b) Zu welchen Zwecken verwendet der Dichter diese Fähigkeit, direkt körperliche Häßlichkeit darzustellen? Naive Vorstellung des Zusammenhanges, wie des sinnlich Schönen und sittlich Guten, so des sinnlich Häßlichen und des sittlich Schlechten — altgriechische und altgermanische Dichtung (Mythos und Heroendichtung). Auch die moderne Poesie verzichtet nicht ganz auf diese Bindung des Sinnlichen und Moralischen. Dargelegt in „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (letztes Drittel). Vergl. Thema 48.

**40.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (Anfang bis Mitte).

Unzweifelhafte Befähigung des Bildhauers, körperliche Häßlichkeit gerade so gut wie körperliche Schönheit darzustellen; ob aber auch dazu berechtigt? Nach der ausdrücklichen Bestimmung der Alten nicht dazu

tum eingehender Schilderun…
Ilias gegenüber der Sp…
lungenliede; b) Unters…
Umwandlung der Bes…
zählung der körperli…
schied der stofflich…
Beziehungen in …
Nibelungenliede…
Nibelungenlied …
teristik und …
über der …
mehr ang…

De…
phrasen …
über …
„Fr…

ph…

[illegible] Schönes dar (vergl. [illegible] der moderne Bildhauer? Hinweis auf die [illegible] der antiken und der modernen Plastik: Ideal= [illegible] Damit dem modernen Plastiker künstlerische [illegible] geboten. Gleichwohl besteht im Prinzip [illegible] das Gebot, nur Schönes darzustellen. [illegible] seinen Aufgaben ihm zur Verfügung, um [illegible]? 1. Idealisierende Umgestaltung der äußeren [illegible] der Grenzen, die durch Wahrung der Porträtähnlichkeit [illegible] sind. 2. Vor allem Idealisierung durch Hervorhebung des [illegible] Ausdrucks. Einwirkung des geistigen Ausdrucks auf die äußere [illegible], namentlich bezüglich der subjektiven Erfassung derselben. [illegible] mit der Malerei bei diesem Thema zu unterlassen. Vergl. Themen 41, 42, 43.

41. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 23 und 24.
Während die altgriechische Kunst, Skulptur wie Malerei, sich fast ausschließlich die Darstellung von Idealgestalten — Götter, Heroen — zur Aufgabe gestellt hatte, ist die moderne Plastik in erster Linie auf Schöpfung von Porträtstatuen hingewiesen, und die Porträtmalerei, wenn sie auch quantitativ in der fast unübersehbaren malerischen Produktion unserer Tage nicht gerade in den Vordergrund tritt, hat sich doch eben in neuester Zeit, im eigentlichen Porträt wie im Historienbilde zu ganz besonders hoher Stufe entwickelt. Gemeinsam der Porträtplastik wie der Porträtmalerei ist die unabweisbare Nötigung, sich auch häßliche Originale bieten zu lassen; gemeinsam auch ihre Aufgabe, diese Häßlichkeit hinwegzutäuschen. Die Mittel, diesen Zweck zu erreichen? — wie voriges Thema — Schluß. Hierbei jedoch der Maler bezüglich des ersten Mittels vor dem Bildhauer mehrfach im Vorteil — siehe darüber „Paraphrasen" Kap. 23 und 24, Abschnitt über Darstellungsberechtigung des Häßlichen in der Malerei.

42. Stoff: „Paraphrasen" Kap. 23 und 24.
Weiterführung von Thema 17. Begriff des plastischen Ideals überhaupt. In der Plastik nicht selten übersehen die allgemeine Aufgabe der Kunst, die Idee in der Erscheinung darzustellen; ausschließliche Betonung der schönen Linien und Verhältnisse der Körper. Doch schon in der antiken Plastik nicht nur Freude an schöner Form; auch geistige Interessen bei dem ästhetischen Genusse mit im Spiel. Entschieden stärkere Geltung dieses letzteren Momentes in der modernen Porträtplastik. Begründung des stärkeren Hervortretens des geistigen Momentes durch die Verschiedenheit der Aufgaben der modernen Plastik. Dort: Ideal=

statue, hier: Porträtstatue. Folge davon: verschiedene Charakteristik des Typischen der antiken, des Individuellen der modernen Schöpfungen der Skulptur. Die auch körperlich idealisierende Wirkung der modernen Charaktergebung. Mitbenutzung des antiken Schönheitsideals bei der modernen Porträtstatue. Möglichkeit und Notwendigkeit des Festhaltens an dem Gesetze der Schönheit auch bei den Aufgaben der heutigen Plastik. Alles Nähere in den „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24, Abschnitt über Berechtigung des Häßlichen in der Plastik.

**43.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24.

Alle Kunst Darstellung des Schönen. Aufgabe der bildenden Kunst: Darstellung schöner Körper, Aufgabe der Dichtkunst: Darstellung schöner Empfindungen und Handlungen. Andeutungsweise jedoch kann auch der bildende Künstler Handlungen darstellen; freilich hierbei wesentlicher Unterschied des Könnens bei Plastik und Malerei (vergl. Thema 37). Die körperlichen Gestalten des Bildhauers interessieren uns zumeist dadurch, wie sie uns erscheinen — Schönheit der Formen, geistiger Ausdruck —, die körperlichen Gestalten des Malers interessieren uns zumeist dadurch, was sie thun und treiben. In der Plastik meist einzelne schöne Gestalten im Zustande der Ruhe, in der Malerei, soweit diese die Menschenwelt zum Darstellungsgegenstand hat, meist Gruppen bewegt zu denkender Gestalten. Daher in der Plastik die Schönheit des einzelnen Körpers erstes Erfordernis, in der Malerei die harmonische Verbindung der Vielheit von Körpern, die Schönheit der Komposition erstes Erfordernis. Weitere Konsequenzen daraus „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24, Abschnitt über Berechtigung des Häßlichen in Plastik und Malerei. Die sich hiermit berührende Frage der speziellen Verwendung des körperlich Häßlichen in der Malerei ist bei diesem Thema nicht in den Kreis der Betrachtung mit hineinzuziehen. Vergl. folgendes Thema.

**44.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24.

Dem Maler ist wie jedem Künstler Darstellung des Schönen zur alleinigen Aufgabe gemacht. Der Maler stellt direkt nur Körper dar, also müßte für ihn das Gebot gelten, nur körperlich Schönes darzustellen. Lessing verlangt in seinem „Laokoon“ dies auch von ihm, in demselben Maße wie von dem Bildhauer. Gleichwohl zeigt uns ein Blick auf die Praxis, daß in vollster Absichtlichkeit oft genug die hervorragendsten Maler auch körperlich Häßliches dargestellt haben. Wie ist das zu rechtfertigen? Allgemeiner Gesichtspunkt: bei dem Maler ist, zumal bei größeren Kompositionen, nicht der einzelne dargestellte Gegenstand für sich Selbstzweck, nicht für sich der Träger der Idee, wie in der Plastik; vielmehr vereinigen sich hier alle dargestellten zahlreichen körperlichen

Gegenstände zu einer harmonischen Einheit, der Komposition. Diese ist Trägerin der Idee, diese muß schön sein. Für diese Schönheit kann selbst das körperlich Häßliche als vollwertiges Ingrediens benutzt werden. Beispiel das „jüngste Gericht“ von Rubens. Außerdem das körperlich Häßliche zur Hebung des körperlich Schönen in der Malerei verwertbar. Nach diesen beiden Richtungen das körperlich Häßliche in der Malerei zu wesentlich vermittelnder Rolle bestimmt. Doch das körperlich Häßliche in der Malerei nicht allein auf diese Rolle angewiesen; häufig auch in den Vordergrund tretend, durch sich selbst und seine Grundeigenschaften wirkend zur Erreichung zweier bestimmter Zwecke: zur Erreichung der Wirkung des Erhabenen und zur Erreichung der Wirkung des Komischen. Diese doppelte Bestimmung des Häßlichen in der Malerei eingehend besprochen „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 an betreffender Stelle.

**45.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24. Nur zum Teil ausreichend, deshalb an dieser Stelle weiterer Stoff vermittelt.

Wenn die Majestät des Schönen aus fest umgrenztem Raume, über den sie in harmonischem Spiel ihrer Glieder sich hingebreitet, sich plötzlich zu ungeahnter Größe und Höhe erhebt, daß wir schwindelnd ihr nachblicken, ohne ihrem Aufschwung ganz folgen zu können, dann haben unsere Blicke das Erhabene gestreift. Wenn wir überhaupt erhaben alles das nennen, was, sei es daß es der materiellen Natur, sei es daß es dem Reiche des Geistes — der Intelligenz oder des Willens — angehört, nur mit einem Maße meßbar ist, welches wir in unserem gesamten physischen oder geistigen Vermögen nicht besitzen, so ist erhaben in der Kunst dasjenige Schöne, welches aus jedem seiner Teile oder Züge und Eigenschaften uns Größe, achtungheischende Größe entgegenstrahlen läßt; — Schönheit mit überwältigender Größe, der gegenüber wir mit allem was wir sind und haben, uns so klein, so unbedeutend fühlen, untrennbar geeint, das ist das Kunsterhabene. Diese Erhabenheit, die uns einerseits niederbeugt, muß uns aber auch zugleich, wie jedes echte Kunstgeschaffene, beglückend erheben, und in diese Stimmung versetzt uns das Erhabene in der Kunst stets dadurch, daß es unseren Geist, unser Empfinden seine Größe fassen läßt; so klein wir sind und uns fühlen, so empfinden wir doch Genugthuung darüber, daß wir das Große zu verstehen, zu würdigen, uns seiner zu freuen wissen. Weil das Erhabene der Kunst nur eine Art des Schönen ist, und weil alles Schöne in harmonischem Aufbau gefügt ist, so sind wir eben im stande, das Erhabene als Schönes zu verstehen, weil bei der ihm innewohnenden Harmonie wir uns das, was wir wirklich nicht wahrnehmen können, aus dem, was wir wahrnehmen, nach den Gesetzen der harmonischen

Gliederung nachkonstruieren können, um es so, geistig wenigstens, in seiner Vollständigkeit zu erfassen. Die gesamte Kunst der Griechen ist in der guten Zeit der Darstellung des Erhabenen meist aus dem Wege gegangen; sie wollte ihre Werke mit allverständlichem Maße gemessen sehen; sinnliche Wahrnehmung und geistiges Schauen ruhten bei den Griechen in schönem Gleichgewicht; in kleinem Raum und einfacher Gliederung stellten sie in ihrer Kunst mühelos Erfaßbares dar; sie gewährten mit ihren Werken unmittelbare, reine, nicht erst erkämpfte Freude am Schönen. Das Erhabene ist wesentlich germanische Schöpfung, wie dies aus der germanischen Eigenart, das Große und Größte in den Bereich der geistigen Herrschaft zu ziehen und auch die Fülle der Einzelheiten der sinnlichen Erscheinung, erst von weiter Ferne aus wahrgenommen, in ihrem Werte und ihrer Bedeutung für das Ganze erkennbar zu machen, sich wohl erklären läßt. Das Shakespearesche Drama, die Gotik, die Schöpfungen eines Dürer, eines Cornelius legen Zeugnis dafür ab. — Was die einzelnen Kunstzweige anbetrifft, so erweist sich die Darstellung des Erhabenen für die Skulptur als am wenigsten geeignet. In der bildenden Kunst setzt das Erhabene, um nicht äußerlich monströse, technisch kaum zu bewältigende Gebilde in die Erscheinung zu rufen, den vielfach verkleinerten Maßstab voraus, wie ihn nur die Malerei gewähren kann (die Architektur, die wir hier grundsätzlich nicht mit heranziehen, kann freilich durch ihre Mittel das Erhabene auch unmittelbar zur Anschauung bringen). Am geeignetsten aber ist die Verwendung des Erhabenen für die Poesie, weil sie mit geistigen Mitteln wirkt, und das Erhabene geistig viel leichter als sinnlich erfaßt werden kann. Das Erhabene an sich übt nun aber eine doppelte Wirkung auf unser Gemüt aus. Es ist uns verehrungswürdig, wenn es unserer Kleinheit zu Hilfe kommt, wenn wir, ohne es völlig zu begreifen, doch seine schützende, segensreiche Macht wahrnehmen und empfinden; es ist uns furchtbar, wenn es, statt uns Schutz zu gewähren, Verderben und Zerstörung wirkt. Dieses furchtbar Erhabene bringt, wo es zur Erscheinung in der Kunst gelangt, mit Notwendigkeit Bilder des Häßlichen hervor, sei es daß wir diese zerstörenden Wirkungen in dem Walten der erhabenen Naturkräfte an den schönen Gebilden der Natur oder an Menschenwerken und Menschenleben wahrnehmen, sei es daß ein göttliches Strafgericht, eine machtvoll dämonische Persönlichkeit, sei es daß entfesselte Zerstörungswut von Menschenhaufen Menschenglück und Menschenleben schonungslos brechen. Hierbei ist oft das furchtbar Häßliche in der Malerei und in der Poesie gemischt mit dem ethisch Häßlichen, dem Schlechten. Beispiele: Verdammte und Selige, Teufel und Engel in Rubens „jüngstem Gericht“. Hamiten neben Semiten und Japhetiten in Kaulbachs „Turmbau“,

Thersites und Achill, Hagen und Siegfried, Franz und Karl Moor, Mephistopheles und Faust. — In allen vorstehenden Beispielen sehen wir einerseits die Bindung des furchtbar Häßlichen mit dem ethisch Verwerflichen, andererseits dieser Bindung die umgekehrte gegenübergestellt. Diese Gegenüberstellung kann einen doppelten Zweck haben: 1. Die in das Kunstwerk hineingelegte Idee erfordert zu ihrer Erfassung und zu ihrem Ausdruck diesen Gegensatz. 2. Das Schöne und Edle soll durch den mitdargestellten Gegensatz gehoben werden.

Die Hauptwirkung kann aber auch durch das Häßliche allein erreicht werden. 1. Malerei: Zerstörung durch entfesselte Naturkräfte. Schlachtbild. Scenen aus Bürgerkriegen. 2. Poesie: Shakespearesche Tragödien von überwiegend furchtbarem Charakter, mit Bildern von Entsetzen angefüllt, wie Richard III., Macbeth, Othello, Hamlet ... In der epischen Dichtung der zweite Teil des Nibelungenliedes. Hierbei der Unterschied zu bemerken zwischen natürlicher körperlicher Häßlichkeit und der Häßlichkeit, die herbeigeführt ist durch entstellende Wirkung von körperlichen Verletzungen oder von Leidenschaften.

**46.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 23 und 24 (letzter Teil).

a) Begriff des Komischen. b) Das häßlich Komische in der Malerei. c) Das häßlich Komische in der Poesie. — Schwerpunkt auf c) zu legen.

**47.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 23 und 24 (zweiter Teil).

Begriff des Erhabenen und des Komischen (über das Erhabene vergl. Thema 45). Ihr Verhältnis zu dem Schönen, als einzigem Darstellungsgegenstand der Kunst: „erhaben und komisch" Artbegriffe des Gattungsbegriffes „schön" — Erhabenheit = Schönheit mit Größe, Komik = Schönheit mit Kleinheit —, Übervollkommenheit, Unvollkommenheit. In der Skulptur nur das rein Schöne vertreten; in der Malerei und vor allem in der Poesie wegen ihres mehr geistigen Gehaltes das nur geistig zu bewältigende Erhabene und Komische darstellbar. Die körperliche Häßlichkeit im Dienste des Erhabenen und des Komischen in der Poesie. Zahlreiche Beispiele, doch ohne Detailausführung, für dieses Thema wünschenswert.

**48.** Stoff: „Paraphrasen" Kap. 23 und 24 (Ende).

Begriff des Erhabenen überhaupt. Das furchtbar Erhabene. Die körperliche Häßlichkeit als Hilfsmittel zur Verstärkung der Wirkung des furchtbar Erhabenen (vergl. Ausführungen zu Thema 45 und zu Thema 39, b).

Ohne körperliche Häßlichkeit Richard III. ohne Erhabenheit — also kein tragischer Held. Ohne körperliche Häßlichkeit der Charakter Richards III.

unverständlich — unnatürlich — also Verstoß gegen das Gesetz der Wahrung der Naturtreue in der Kunst (vergl. Thema 2, b).

**49.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (Ende).

Begriff des Komischen („Paraphrasen“ Kap. 23 und 24. Beginn des letzten Drittels, vergl. Thema 47). Die körperliche Häßlichkeit als Hilfsmittel zur Verstärkung der Wirkung des Komischen. In den „lustigen Weibern“ die komische Wirkung durch die Mißgestalt des Helden der Komödie, Falstaffs, nicht nur als durch willkommenen Zusatz verstärkt, sondern zum großen Teile gerade darauf beruhend — ohne die Mißgestalt Falstaff als komischer Charakter gar nicht denkbar. Die komische Handlung im ganzen an die körperliche Mißgestalt geknüpft; die drastische Wirkung der Hauptscenen wäre ohne die körperliche Mißgestalt sehr verkümmert.

**50.** Stoff: „Paraphrasen“ Kap. 23 und 24 (Ende).

Begriff des Komischen („Paraphrasen“ Kap. 23 und 24. Beginn des letzten Drittels, vergl. Thema 47). Die körperliche Häßlichkeit als Hilfsmittel zur Verstärkung der Wirkung des Komischen. Die beiden hervorragendsten Dichtungen, in denen die körperliche Mißgestalt die komische Gesamtwirkung als Hauptfaktor herbeiführt: Shakespeares „lustige Weiber von Windsor“ und Cervantes „Don Quixote“. Dort Falstaff, hier der Titelheld Träger der Komik und Inhaber der Mißgestalt. Die besondere Art der Häßlichkeit beider Helden: nicht sowohl Mißbildung der einzelnen Körperteile, als groteske Abweichung von dem normalen Verhältnis des Fleisches zu dem Knochengerüste: dort durch Überfülle quellenden Fleisches der Knochenbau völlig verhüllt, hier bei denkbar größter Abwesenheit allen Fleisches skelettartige Alleingeltung des Knochenelementes. In beiden Fällen Überzeugung von der Vortrefflichkeit der eigenen Körperlichkeit und von der auf dieselbe sich gründenden Unwiderstehlichkeit; Nutzung dieser eingebildeten Vortrefflichkeiten für die Erreichung relativ großartiger Ziele: also in beiden Fällen komischer Gegensatz eingebildeter Vollkommenheit (Größe) und wirklicher Unvollkommenheit (Kleinheit); in beiden Fällen notwendige Folge davon klägliches Scheitern der großen Pläne — ohne den dadurch herbeigeführten Untergang des Helden. Mit der körperlichen Unvollkommenheit zur Erreichung der Wirkung des Komischen notwendig verbunden nach irgend einer Richtung hin allgemeine oder auch nur im gegebenen einzelnen Falle hervortretende geistige Minderwertigkeit, intellektueller oder moralischer Natur; auch in der Verbindung dieser beiden Seiten des geistigen Seins. In dieser Beziehung nun ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden komischen Charakteren zu konstatieren: bei Falstaff moralisches, bei Don Quixote intellektuelles Minus vorwaltend.

Dort gänzlicher Mangel auch der einfachsten moralischen Grundsätze, hier gänzlicher Mangel an Verständnis für die realen Verhältnisse — die Dickigkeit von symbolischer Bedeutung für krassen Materialismus, die Dürrheit von symbolischer Bedeutung für unklare Schwärmerei.

---

Wenn Verfasser bei seiner freilich nicht gerade eingehenden Bekanntschaft mit der Litteratur der „Aufsatzthemata für die oberen Klassen der Gymnasien u. s. w." gleichwohl mit der Annahme nicht irre gehen dürfte, daß eine größere Zahl der vorstehend aufgeführten Themata hier zum ersten Mal sich an das Tageslicht vorwagt, so muß diese Thatsache einerseits ihm Bedenken an der Brauchbarkeit derselben einflößen, andererseits aber erinnert er sich doch mit einer gewissen Genugthuung einzelner Fälle, in denen nach längerem vergeblichen Suchen, namentlich in Schulprogrammen, ihm das neue Thema aufleuchtete und dann offenbare Freudigkeit und wenigstens teilweises Gelingen in den eingelieferten Arbeiten ihm die Überzeugung verschaffte, daß ihm kein Irrlicht geleuchtet. Möge eines oder das andere der neuen Themata Gnade vor den Augen der Herren Kollegen finden und ihnen gleich angenehme Resultate bringen, wie dem Verfasser!

---

